

تطور الديانة المصرية القديمة

من خلال لوحات التندور والتهبات

د. بثينة إبراهيم مرسى



تاريخ المصريين

٢٨٤



تطور الديانة المصرية القديمة
من خلال لوحات النذور والهبات

سلسلة

تاريخ المصريين

رئيس مجلس الإدارة

و

رئيس التحرير

أ. د. محمد صابر عرب

مدير التحرير

د. عماد أحمد هلال

سكرتير التحرير

مصطفى غنايم

الإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

أسس هذه السلسلة

الدكتور / عبد العظيم رمضان

وترأس تحريرها

من ١٩٨٧ إلى ٢٠٠٧

مرسى ، بثينة إبراهيم .

تطور الديانة المصرية القديمة من خلال

لوحات النذور والهبات/ تأليف: بثينة

إبراهيم مرسى.. القاهرة: الهيئة

المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٠.

٤٠٨ ص ، ٢٤ سم. (سلسلة تاريخ المصريين)

تدمك ٧ - ٦٣٥ - ٤٢١ - ٩٧٧ - ٩٧٨

١ - البيانات القديمة

٢ - مصر القديمة - تاريخ

١ - العنوان

رقم الإيداع بدار الكتب ١٦٦٣٢ / ٢٠١٠

I.S.B.N 978-977-421 - 635 - 7

ديوى ٢٩١،٠٤٢

حقوق النشر محفوظة بالكامل

للهيئة المصرية العامة للكتاب

ويحظر إعادة الطبع دون إذن مسبق من هيئة الكتاب

المالكة لكافة حقوق الطبع والنشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

القاهرة - جمهورية مصر العربية - كورنيش النيل - رملة بولاق

ص . ب : ٢٣٥ - الرقم البريدى : ١١٧٤٩ رمسيس

ت : ٢٥٧٧٥٢٢٨ / ٢٥٧٧٥٠٠٠ - فاكس ٢٥٧٥٤٢١٣ (٢٠٢)

www.egyptianbook.org.eg/e-mail:info@egyptianbook.org.eg.

تطور الديانة المصرية القديمة

من خلال لوحات النذور والهبات

تأليف

د. بثينة إبراهيم مرسى

فهرس المحتويات

٩	المقدمة
	الفصل الأول:
٢١	التعريف باللوحات
	الفصل الثاني:
٥٧	سمات اللوحات
	الفصل الثالث:
٧٥	الأضواء التي تلقيها اللوحات على عصر الدراسة
	الفصل الرابع:
١٢١	اختلاف أساليب كتابة نصوص اللوحات بين الملوك والخاصة والأشخاص العاديين
	الفصل الخامس:
١٣٥	مراتب الكهنة مقدمي اللوحات والكهنة الموكول لهم الهبات
	الفصل السادس:
١٥٩	حفظ الأملاك الجنائزية في مصر القديمة عن طريق تلاوة صيغ اللعنات
	الفصل السابع:
١٨٣	لوحات النذور بالسرايوم ودورها في ترتيب مراسم الجنائزة الملكية
	الفصل الثامن:
٢٢٣	المعبودات الموجه إليها لوحات النذور ولوحات الهبات

الفصل التاسع:

٢٧٥

الأسماء الشخصية الواردة على اللوحات

الفصل العاشر:

٢٦٣

مصادقية هيروودوت فيما حكاه عن مصر من خلال

اللوحات

الفصل الحادي عشر:

٢٧١

نماذج نصية من "لوحات النذور والهبات"

الفصل الثاني عشر:

٣٥٥

"ديانة المصريين القدماء أثناء فترة الدراسة وانسحاب

ذلك على ما بعدها" تقوى المصريين الشخصية

٣٧٩

الخاتمة

٣٨٧

قائمة المصادر والمراجع

على سبيل التقديم

لقد لعب الدين دوراً محورياً في حياة المصريين على مر تاريخهم، ولعل من الصعب أن نفسر كثيراً من الأحداث التاريخية المهمة في حياة المصريين في غيبة الدين. وانطلاقاً من هذه الأهمية كان اختيارنا لهذا الكتاب لنقدمه لقراء سلسلة "تاريخ المصريين؛ حيث قدمت لنا الباحثة الدكتورة بثينة إبراهيم قضية الدين باعتباره المدخل الحقيقي لكل القضايا، وكان دائماً بمثابة الملاذ الذي يلجأون إليه لتفسير قضاياهم وقد كشفت الباحثة عن حقيقة تبدو غائبة عن كثيرين ممن اعتقدوا أن المصريين مع تدينهم قد أهملوا حياتهم الدنيوية ونسوها في سياق عنايتهم بآخرتهم وقد أكدت الباحثة أن قدماء المصريين كانوا أناساً أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة. ولذلك نجدهم قد تصوروا الجنة على غرار الحياة في أرض مصر، وأن بها أنهاراً وزروع، وأن الحياة في الفردوس الأعلى هي صورة طبق الأصل من حياتهم في الدنيا، ولذلك حرصوا على أخذ كل ما كانوا يتمتعون به في حياتهم على الأرض ليتمتعوا به في الحياة الأخرى، فامتلات القبور بالأغراض الدنيوية التي سيعيد صاحبها أو صاحبها استخدامها في الحياة الأخرى.

وبالرغم من أن الديانة المصرية القديمة كانت موضوع دراسات عديدة قدمها مؤرخون مصريون وأجانب؛ إلا أن هذه الدراسة تتميز باعتمادها على مصدر جديد مليء بالنصوص التي تقدم صورة تفصيلية عن أركان العقيدة عند المصريين القدماء، وهذه الأركان تتشابه إلى حد كبير مع ما نصت عليه الديانات السماوية، من حيث إيمانهم بالحساب والثواب والعقاب، ووجود الجنة والنار، وغير ذلك من المعتقدات التي نصت عليها الديانات السماوية.

إن هذا الكتاب يعتبر إضافة مهمة للمكتبة العربية، وهو مكمل لكتاب سبق أن قدمناه في هذه السلسلة عن "الخبز في مصر القديمة" يصور الحياة الدنيوية للمصريين، وبذا نكون قد غطينا الجانب الدنيوي والديني من حياة المصري القديم، ولكن هذا لا يعني أننا سوف نتوقف عن تقديم كتب عن تاريخ مصر القديمة، فتاريخها بحر واسع لم نغترف منه إلا قطرات قليلة.

وأخيراً لا يفوتني أن أوجه الشكر إلى أسرة تحرير سلسلة "تاريخ المصريين" على مجهودها في إخراج هذا الكتاب، وأخص بالشكر الدكتور عماد هلال مدير التحرير الذي يبذل مجهوداً كبيراً في مراجعة الكتب قبل النشر وضبطها وتنسيقها وإعدادها في صورتها النهائية.

والله وتاريخ أمتنا من وراء القصد

د. محمد صابر عرب

قائمة الاختصارات

- **AEB** : Annual Egyptological Bibliography.
- **ASAE** : Annales Du Service Des Antiquités De L'Égypte.
- **Bib.Or** : Biblioteca Orientalis
- **BIFAO** : Bulletin de L'Institut Français D'Archéologie Orientale.
- **BSFE** : Bulletin Trimestriel de la Société Française d'Egyptologie.
- **CAJ** : Cambridge Archaeological Journal.
- **CdÉ** : Chronique D'égypte.
- **IFAO** : L'Institut Français D'Archéologie Orientale Du Caire.
- **JARCE** : Journal of the American Research Center in Egypt.
- **JEA** : The Journal of Egyptian Archaeology.
- **KÊMI** : Revue de philology et d'Archéologie égyptienne et Coptes.
- **LÄ** : Lexikon der Ägyptologie , Weispaden , 1986.
- **MéL** : Mémoires de L'Ecole du Louvre.
- **MIFAO** : Mémoires de L' Institut Français D'Archéologie Orientale.
- **PAJIEC** : The Paleological Association of Japan. Inc. Egyptian Committee.
- **PM** : Topographical Bibliography of Ancient Egyptian Hieroglyphic Texts , Reliefs , and Paintings.
- **RdÉ** : Revue D'Egyptologie.

-
- *Rec. Trav.* : Recueil de Travaux Relatifs à la Philologie et à l'Archéologie égyptienne et Assyriennes.
 - *Rev. Égypt.* : Revue Égyptologique.
 - *SBA* : Society of Biblical Archaeology
 - *Urk. IV.* : Urkunden der 18. Dynastie., W. Helek
 - *ZÄS* : Zeitschrift für Ägyptische Sprache und Altertumskunde.

مقدمة

إنه لمن دواعي سرورها العظيم؛ اختيار كتابي هذا لينشر في سلسلة عريقة مثل "تاريخ المصريين"، وأرجو أن يسهم في إعطاء القارئ الكريم ولو لمحة موجزة عن أسلافه ودور الدين في حياتهم، ذلك الدور الذي تعلق في فترات المحن التي تعرضت لها مصر مع أواخر الأسر الفرعونية مما سيتم تفصيله، مما يشهد لنا أن الدين، والدين وحده هو دائما البوابة الملكية لامتلاك ناصية عقول المصريين، وهو كذلك ملاذهم الآمن الذي يلوذون به عندما تحل بهم النوازل، ويعكس لنا مع كل ما ندعوه آثارا مصرية قديمة أن قدماء المصريين كانوا أناسا أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة، كما ذكر عنهم في القرآن الكريم في الآية رقم ٦٣ من سورة " طه " عندما خافوا على أنفسهم من أن يذهب " موسى " و " هارون " عليهما السلام (بطريقتكم المثلى).

ولذا تصوروا اللجنة على غرار الحياة في أرض مصر، وأنه سيكون هناك نيل في السماء كما هو على الأرض، وأن الحياة في الفردوس الأعلى (حقول إيارو كما أسموها) ستكون صورة طبق الأصل من حياتهم الدنيا، ومن ثم فيجب أخذ كل ما تمتع به الشخص في حياته على الأرض ل يتمتع به في الحياة الأخرى، فامتألت القبور بالأغراض الدنيوية التي سيعيد صاحبها أو صاحبها استخدامها في الحياة الأخرى، الحياة اللاهائية والتي سيخدمه فيها خدام اصطحبهم المصري سواء كان ملكا أم موظفا رفيع المرتبة ، أم من ذوى الأملاك معه في صورة تماثيل صغيرة يؤدي كل منها عمله الذي كان يؤديه لسيده في الحياة الدنيا خلال الدولة القديمة، أو باصطحاب نماذج كاملة ومجسمات لكل ما كان يمتلكه المتوفى من ضياع وعقار وما عليها من خدام ودواب تدب على الأرض أو تطير بجناح، أو تسبح في المياه خلال الدولة الوسطى، أو كمجموعات من الخدم بصورة الجسد المنحط يحمل كل منها نص يأمر

كل من يحمله أن يجيب فوراً عندما يستدعى صاحب التمثال للعمل في حقول الجنة، فيتقدم للعمل بدلاً منه، حتى يتمتع صاحب التمثال بالجنة وما فيها مما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر، ونلاحظ في نظرة المصري قرب شبه بما ورد في الكتب السماوية عن الثواب والعقاب والمصير خيره وشره تبعاً لأعمال الشخص حال حياته على الأرض مما سينتج عنه فيما سنستعرضه من النصوص الواردة بالكتاب من حرص المصري القديم على صالح العمل لنيل الثواب.

إذاً كل شيء نستطيع أن نتخيله كان معه في بيت الأبدية - القبر - حتى يجيء يوم الحساب في محكمة المعبودات ويرأى فيها الشخص ويصطحبه أبناء حورس الأربعة في قارب مزركش إلى النعيم المقيم، أو يلتهم وحش كاسر يقعى بجوار ميزان القلوب في قاعة محكمة أوزير قلب المتوفى إذا كان وزن القلب أثقل من ريشة العدل التي استخدمت كمثقال للأعمال، فإذا تساوت الريشة مع القلب، فهو قلب طاهر، جاء صاحبه بقلب سليم كما خلق لأول مرة ولم تثقله الخطايا فيهبط ويكون مضغة يلوکها فك الوحش " عم عم " فيفنى ذكره ولا يكون له الحق في الدخول إلى العالم السرمدى بعد موته الأولى، ويكون ذلك هو الموت الأبدى الذي لا حياة ولا بعث ولا نشور بعده. (رسم رقم أباخر المقدمة)

إلى هذا الحد كان المصري القديم مهموماً بآخرفته ! نعم كان لا يريد أن يفارق النعيم الذي يتمتع به على الأرض - كان هذا هو الحال على الأقل مع الأثرياء، وهو حالهم في كل عصر - ولذا كان على الشخص أن يتخذ كل سبل الحيلة كي لا ينقصه شيء في تلك الرحلة الطويلة المليئة بالأخطار كما تخيلوها ويمكن للقارئ الكريم أن يرى ذلك في لفات البردي المصورة لما هو في العالم الآخر والأهوال التي سيلاقيها الشخص حتى يصل لمصاحبة المعبودات في قواربهم للنجاة والتي ستصل به سالماً إلى الجنة، تلك المصورات الموجودة بالمتحف المصري مثلاً والتي كانت توضع مع

الجسد المنحط في داخل التابوت حتى تكون في متناول يده تعينه بالتعاويد السحرية على تذليل مصاعب العالم السفلى وتفتح له مزالجه ليلج بكل سهولة ممكنة - حسب براعة الكهنة مؤلفي مجموعة التعاويد- والتي أطلق عليها بالخطأ اسم " كتاب الموتى " بينما دعاها المصري القديم في عمومها كتاب " الخروج فهارا " أو بالمصرية القديمة *pwt m hrw* كناية عن خروج صاحبها إلى ضوء النهار مرة أخرى، أي ببساطة الحياة مرة أخرى وإلى الأبد. (رسم رقم ٢ بآخر المقدمة)

ولذا كان من بين الوسائل التي استخدمها - بالإضافة للأثاث والمتاع الحقيقي منه أو المصنوع بنسب بالغة الصغر والتي ستتحول بفعل السحر إلى أشياء يستفاد منها، أن يصنع لوحات تحمل صورته مع من يحب مصاحبته له من أفراد عائلته أو من أشرف يعلى شأنه وجوده معهم أمام المعبودات المختلفة، ويجعل على اللوحة نصا محفورا أو محزوزا يحمل أمانيه وطلباته ممن يتعبد له، وهو يصطحب تلك اللوحة معه إلى مثواه الأخير على الأرض - الجبابة - إذا كان لا يرغب بها سوى الصلوات وطلب الرحمت والقرايين العادية. (صور ١ و ٢ بآخر المقدمة)

أو يتركها فوق الأرض سواء داخل معبد أو فوق قطعة أرض يهبها لمعبد ما كوقف يصرف منه على ترتيبات دينية معينة توهب لروحه ويصله ثوابها إليه وهو داخل قبره، تنعم بها إحدى أرواحه - قربنه الروحي - الذي يبقى في القبر مع صاحبه والذي يجب إطعامه باستمرار حتى لا يموت جوعا أو عطشا فيفنى صاحبه إلى الأبد. (صورة رقم ٣)

ومن هنا كان موضوع هذا الكتاب والذي عرضت فيه لتقوى أواخر قدماء المصريين قبل المسيحية والذين ملك الدين عليهم قلوبهم وغلف حياتهم بأكملها بصورة أصبح معها كل هم المصري أن يضمن لنفسه ترتيبات جنائزية لائقة أو أن يتقرب للمعبودات بشتى الصور مهما كلفه ذلك من مشقة قد تفوق طاقته، ولكن لا بد مما ليس منه بد، فلا حياة إلا في الجنة وإلا ففناء أبدي حيث كانوا لا يعترفون

بحياة أبدية في العذاب ولكن الشخص المسيء كان سيتم تعذيبه على يد خزنة النار التسعة عشر - وهو نفس الرقم المذكور في القرآن الكريم، حتى وإن زاد العدد إلى واحد وعشرين خازنا لأبواب التعذيب النارية في بعض نسخ الكتب الدينية التي توضع مع المتوفى لتسهيل طريقه فلم يعطوا تلك الوحوش أسماء بل ظلت الأسماء المعروفة هي لتسعة عشر فقط كما اتفق سليم حسن و هارت^١ - ثم يفنى جسده وروحه، وذلك في عرف المصري القديم هو أقصى عقاب يمكن أن يناله إنسان مسيء، أن يحرم من الحياة في أرض مصر السماوية مرة أخرى، فهل نحب مصرنا كما أحبها المصري القديم ولا نهجرها كما يحدث الآن؟؟ أتمنى أن يكون الجواب بنعم.

يعرض هذا الكتاب دراسة لمجموعة من اللوحات الحجرية المستديرة القمة وهي في الغالب من الحجر الجيري، مختلفة المقاسات تحوى نصوصا كتبت إما بالخط الهيرغليفى التقليدي أو السريع^٢ وكذلك بالخط الهيراطيقي.

والنوع الأول من اللوحات المعنية بالدراسة هو لوحات تحمل مجرد صلوات للمعبودة المختلفة بتضرعات كي يحظى صاحبها بحظوة وصحبة المعبود في العالم الآخر ل يتمتع بقرابين لا نهائية ونعيم مقيم وقد أطلق على هذا النوع من اللوحات اسم "لوحات النذور" Votive Stelae.

بينما شمل النوع الثاني من اللوحات ما هو تسجيل لهبات من الأراضي تقدم للمعابد مقابل تمنيات للمتوفى في أن يحظى بقرابين كافية في العالم الآخر. لقد كان النوع الثاني - " لوحات الهبة " Donation Stelae تصرفا عمليا قام به الملوك والخاصة بوقف أراض على المعبد توكل إدارتها لبعض طوائف الكهنة وذلك لتولي الإنفاق على ترتيب قرابين منتظمة تقدم لروح المتوفى.

تم اكتشاف حوالي ثمانية وستين لوحة من الطراز الخاص بهبات تقدم للمعابد من الأراضي المترعة أو القاحلة أو المستنقعات مع ما تشتمل عليه من أفراد ودواب وكافة ما عليها (في بعض اللوحات) وقد حملت هذه اللوحات نصوصا طريفة تحمل في معظمها تاريخ صنعها (والذي عادة ما يكون هو تاريخ تقديمها) حيث ذكر اسم الملك الذي تمت الهبة في عهده بالسنة والفصل وربما الشهر واليوم كذلك، مع ذكر ألقاب الملك وكذلك اسم الواهب والمساحة الموهوبة بل وحدودها (في بعض الأحيان) عن طريق تعيين ما يجاورها من أراضي ومساكن وحدائق... الخ

وجهت الباحثة اهتمامها لمحاولة تقديم هذه اللوحات في دراسة نصية وقد سبقتها اهتمامات العلماء الأجانب ثم المصريين الذين قاموا بنشر هذه اللوحات حال اكتشافها منذ أواخر القرن التاسع عشر وخلال سني القرن العشرين الأولى، وسيتم تفصيل أسماء الناشرين أو الدارسين للوحات مع كل لوحة على حدة.

وتميزت تلك اللوحات بسمات مميزة تخرج بها عن نطاق اللوحات الجنائزية المعروفة التي تحتوي على صيغة القربان المألوفة طوال العصر الفرعوني بلا انقطاع تقريبا، وفي أعداد كبيرة وصلتنا من مختلف أرجاء مصر. هذا بينما تركزت اللوحات المعنية بالدراسة وخاصة النوع الأول: (لوحات الهبات) في مناطق محددة كما سيبين فيما بعد.

استمر ظهور لوحات النذور والهبات في الفترة ما بين الأسرة التاسعة عشرة وحتى العصر الروماني (صورة رقم ٤)، حيث ازدهرت خلال الأسرات الثانية والعشرين والسادسة والعشرين على وجه الخصوص وقد وصلنا أكبر عدد من اللوحات من هاتين الأسرتين (الثانية والعشرين والسادسة والعشرين)، وربما تسفر حملات الكشف العديدة في كافة أرجاء مصر عن لوحات جديدة من أي من الطرازين.

وهذه اللوحات موزعة الآن على معظم متاحف العالم الكبيرة، ولكن يتفوق المتحف البريطاني بأعداد كبيرة من اللوحات يعرضها في القاعات الرابعة والخامسة، ومعظم هذه اللوحات نذرية أو جنازية، بينما انتشرت لوحات الهبات في عدد أكبر من المتاحف الأخرى وذلك نظرا لحرص الباحثين الأجانب على اقتنائها لدراساتها وهي التي مثلت مصدرا هاما لتاريخ تلك الفترة الشحيحة النصوص وخاصة من الدلتا، وكانت معظم لوحات الهبة من الدلتا لحسن الحظ فأماطت نصوصها اللثام عن تاريخ تلك الفترة العvisية من التاريخ المصري والذي تعرضت فيه مصر عموما والدلتا على وجه الخصوص لغزوات أجنبية متتالية، واستقرار قبائل أجنبية بها غيرت من بنائها السكاني، وانعكس ذلك فيما تركوه من نصوص على اللوحات.

كانت اللوحات في بعض الأحيان هي الأثر الوحيد الباقي لبعض الشخصيات والملوك فأضحت شاهدا على أعمالهم وتخليدا لها بينما لم تصلنا أي معلومات للمقارنة من آثار أخرى كالتماثيل أو المباني سواء كانت دنيوية كالمعابد أو أخروية كالمقابر وغيرها مما اعتاد المصريون القدماء على تخليد أعمالهم في الدنيا وأمانيتهم بالنسبة لحياتهم الدائمة بعد الموت ثم البعث عليها.

لعبت اللوحات عموما، ولوحات الهبات خصوصا دورا هاما في حفظ الأملاك الخاصة بالمعابد، والمخصصات التابعة للكهنة والمتمثلة في الحقول الموهوبة والتي توكل إدارتها إليهم ويورثها الكاهن لأحد أبنائه وتظل في حوزة أسرته لأجيال عديدة، أو سواء كانت الهبة في شكل متاع أو حتى مصباح يوهب للمعبد، أو قرابين جنازية يتم ترتيب تقديمها لروح المتوفي وقرينه.

وسنجد أن اللوحات كطراز أثري ارتبط بالمصريين القدماء (وغيرهم من الشعوب المجاورة) كان طرازا مفضلا على مر العصور الفرعونية و حتى نهايتها، بل

واستمر في العصرين اليوناني ثم الروماني، واستمر كذلك في الفن القبطي بنفس خصائص اللوحات المصرية القديمة بل وربما رموزها أيضا.

ولا يسعني هنا إلا أن أوجز خالص الشكر لمن قدم لي يد المساعدة في إتمام هذا الكتاب الذي هو في الأصل أطروحة لنيل درجة الماجستير تحت عنوان: «تطور العقائد الدينية من خلال لوحات النذور والهبات في مصر القديمة - من الأسرة الواحدة والعشرين وحتى السادسة والعشرين (١,٦٩ - ٥٢٥ ق م)»، وأخص بالشكر الأب الفاضل أستاذي المشرف الأستاذ الدكتور / عبد المنعم عبد الحليم سيد، وأستاذتي المشرفة الدكتورة / شويكار إبراهيم سلامة والسادة المناقشين الأستاذ الدكتور / محمد إبراهيم بكر، والأستاذ الدكتور / محمد علي سعد الله.

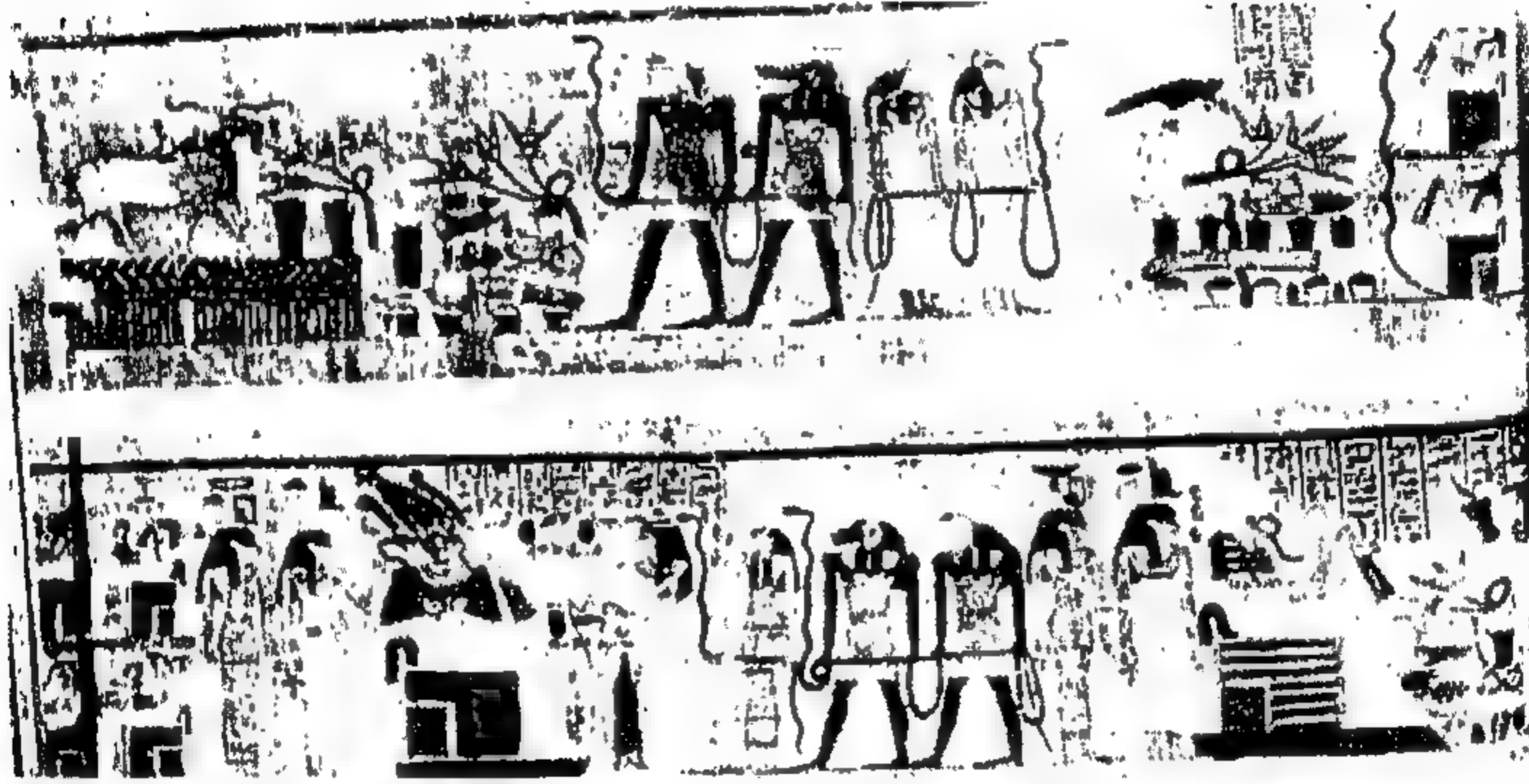
وقد قامت أستاذتي المشرفة الدكتورة / شويكار إبراهيم سلامة بدراسة اللوحات من الناحية الفنية ضمن أطروحتها لنيل الدكتوراه وهي بعنوان "التطور الفني في مصر الفرعونية أثناء العصر المتوسط الثالث" (١,٨٧ - ٦٦٤ ق.م) والتي قدمتها عام ١٩٩٦ وهي تقريبا الفترة التاريخية التي تعرضت الباحثة لدراستها ولكنها لم تتعرض لنصوص اللوحات وإن كانت قد درستها من الناحية الفنية بصورة دقيقة وخاصة في الشرح الثرى للمناظر العلوية للوحات، ومن هنا وجدت الطالبة أن دراسة النصوص هو ما يجب أن تركز عليه في هذه الرسالة.

وأوجه بخالص الشكر كذلك إلى السادة الأستاذ الدكتور / محمد إبراهيم والدكتور / جمال عبد الرازق من كلية السياحة والفنادق بجامعة الإسكندرية لما أمدوني به من مراجع أو من برامج حديثة للحاسوب ذلت لي الكثير من المصاعب أثناء كتابة الرسالة وساهمت في خروجها بهذا الشكل، ولطاقم العاملين بالمركز الثقافي الأمريكي والفرنسي والمتحف المصري ؛ وذلك لما بذلوه من جهد في توفير المراجع المطلوبة للبحث، رغم قدم بعض المراجع وندرتها أحيانا.

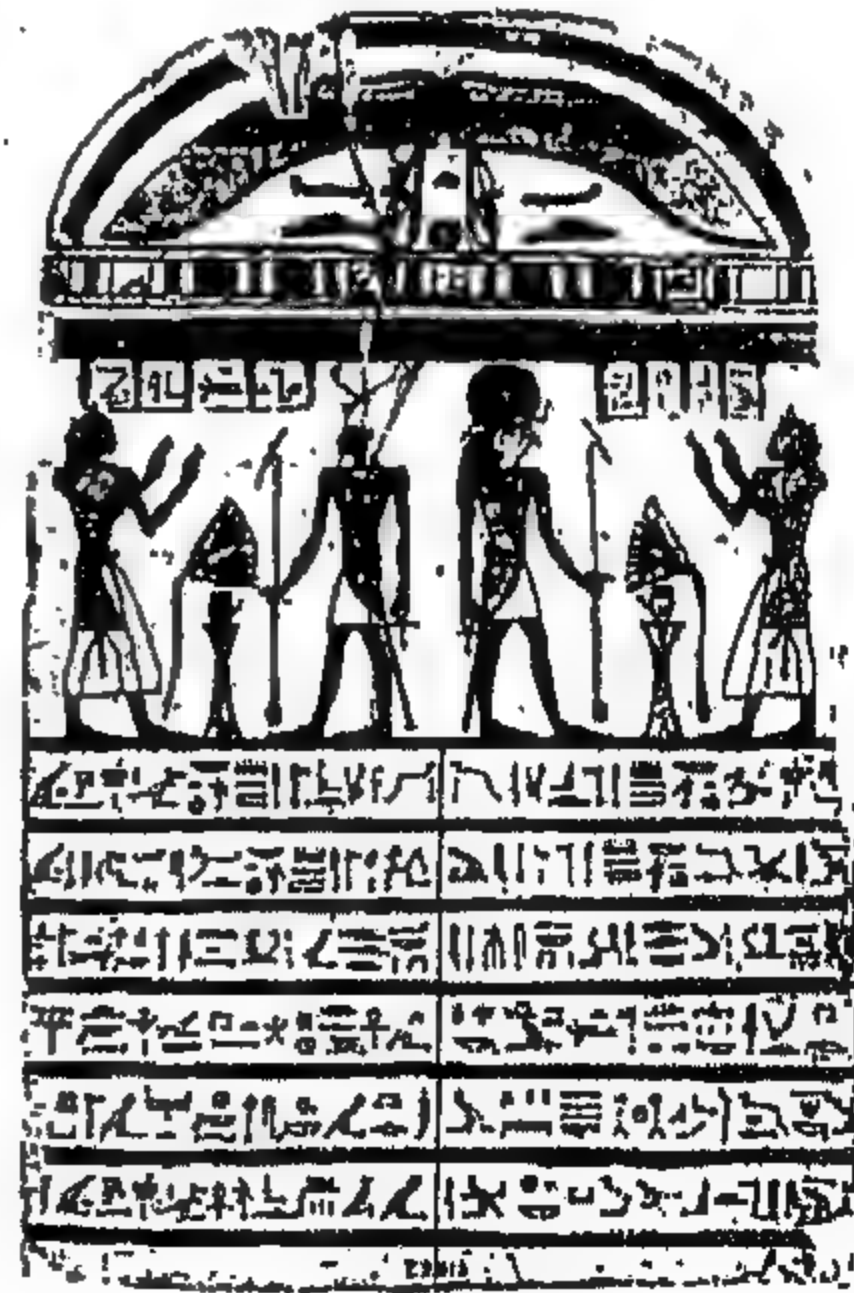


وزن قلب الموت أمام الإله «أوزيريس» .

(رسم رقم ١)



(رسم رقم ٢) جزء من الكتاب الجنائزي لراقصة آمون في المتحف المصري



1 No 22918

(صور أرقام ١ و ٢) لوحات خشبية لطلب قرابين بالمتحف البريطاني



(صورة رقم ٣) لوحة لأحد ملوك الأسرة الثانية والعشرين يظهر فيها أمام المعبودين أوزير وحت حور تحت قرص الشمس الممجد، ويظهر كسر بأسفل اللوحة نتيجة لتثبيتها في الأرض



(صورة رقم ٤) لوحة من السنة الأولى للإمبراطور أغسطس عثر عليها في مدينة أرمنت بصعيد مصر، وقدمت في مناسبة وفاة العجل بوخيس، ويحمل الملك علامة الحقل ليقدمها إلى الحيوان المقدس، بينما لم يحتو النص على أي كمية من الأرض تم إهدائها للمعبد ولكنه تقليد لطراز شائع من اللوحات، واللوحة موجودة بمتحف في كارلسبرج في كوبنهاجن

حواشي المقدمة

^١ سليم حسن: مصر القديمة، الجزء ٣، القاهرة ٢٠٠٠، ص ٥٤٧ - ٥٤٨ و

Hart, G.: A Dictionary of Egyptian Gods and Goddesses, NY, 1978, p.70 - 71.

^٢ هو ذاته الخط الهيروغليفي ولكن مع اختصارات بسيطة للعلامات وكأنه خط الرقعة في اللغة العربية.

الفصل الأول

التعريف باللوحات

تاريخ استخدام المصريين القدماء للوحات النذور والهبة

استهلّت اللوحات الجنائزية الأولى ظهورها في مصر إبان عصر الأسرة الأولى ثم الثانية أي في العصر الشيني. حيث ظهرت اللوحات المستديرة القمة منذ بدايات التاريخ المصري^١ وصنعت من الحجارة الصلبة أو اللينة مع الاهتمام بالصيغ والنقوش التي استطالت وتنوعت مراميها فخلال العصور الموعلة في القدم كانت الشعائر الجنائزية تقام خارج المقبرة (أي المصطبة)، وأمامها مباشرة. وكانت الواجهة الشرقية للمقبرة تتضمن ما يشبه الكوة حيث تستقر اللوحة ومائدة القرايين، والاثنان فقط كانتا وقتئذ بمثابة العنصرين الوحيديين ضمن ذلك المبنى اللذين يحيطان بالزخرفة والنقوش. وعادة كانت هذه اللوحات تثبت بالأرض وتبدو واضحة الاستطالة ضئيلة العرض، وغالبا يبدو جزءها الأعلى مقوس الشكل، فوفقا لقول عالم الآثار يونكر: إن أسقف المصاطب في أبيدوس كانت منحنية الشكل، ولذا فإن هذا الانحناء في قمة اللوحة يهدف إلى التوافق مع خط الطبقة العليا للمصطبة، وفي مثل هذه الحالة لابد أن الضرورة كانت تحتم إدماج اللوحة بالجدار^٢.

وفي الأسرات التاسعة عشرة والعشرين الفرعونية بدأت لوحات الهبات العينية أو النذرية في الظهور على استحياء وبندرة مع برديات الهبات والنذور - والتي ربما تعد أشهرها بردية هاريس الكبرى التي سجل فيها الملك "رعمسيس الرابع" ابن الملك "رعمسيس الثالث" الأوقاف الضخمة التي قدمها الملك الأب للمعابد الكبرى - ربما محتذيا سلوك من سبقه من ملوك الدولة الحديثة العظام الذين أثروا المعابد

بالخيرات التي جلبوها من هلاكهم العديدة خارج مصر، أو من الجزية التي كانت ترد لمصر إبان مجدها وقوتها. (رسم رقم ١ بآخر الفصل)

بحلول فترة الضعف التالية لعصر الدولة الحديثة وتفتت الملك بين البيت الملكي في نظام مدني عادي والملوك من كهنة آمون الأقوياء الذين دان لهم الجزء الجنوبي من مصر أثناء الأسرة العشرين، ومع ظهور الفوضى السياسية والانعدام التدريجي للموارد الخارجية وانتشار سرقات المقابر منذ عهد الأسرة التاسعة عشرة بدت الحاجة ماسة لضمان وصول القرابين للمتوفي لكي يتمكن من الاستمرار حيا بعد الموت إلى الأبد حسب الاعتقاد المصري القديم؛ ومن هنا ظهر النوع الأخير من اللوحات المصرية والذي اشتمل كذلك على اللوحات السحرية العلاجية للطفل حورس (رسم رقم ٢) وكذلك اللوحات التي عنيت الباحثة بدراساتها في هذا البحث، ألا وهي لوحات الهبات والنذور، والتي ستم دراستها نصيا والتعقيب عليها تاريخيا وأديبا.

وعليه ولمعرفة ظروف تقديم هذه اللوحات فيجب أولا أن نستعرض الظروف والأحداث السياسية والاقتصادية التي أسهمت في تقديم مثل هذه اللوحات بهذا النمط شبه الثابت والذي يحوي نصوصا جديدة لا هي بالصلوات المجردة ولا هي استعراضا لأسماء أجيال أنساب الكهنة فقط، بل لقد تنوع مضمون نص اللوحة بحيث اشتمل على تأريخ لزمن اللوحة، وصيغة الهبة أو النذر الشفهي ثم تبع ذلك اسم - أو أسماء - من لهم حق الإشراف على الهبة أو من يرتب الصلوات سواء من الكهنة العاملين بالمعابد المصرية المختلفة - غالبا - أو من الخلف المباشر أو البعيد للواهب. ثم تبع ذلك نصوص للبركة لمن يصون اللوحة واللعنة لمن يعتدي عليها.

ولكن بداية سوف نوجز لتاريخ الفترة الخاصة بالدراسة والتي تمتد من الأسرة الواحدة والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين (مرفق جداول تتابع جلوس الملوك على العرش وسني حكمهم في نهاية الكتاب).

الفترة التاريخية للدراسة

تشتمل فترة الدراسة على الأسرات من الحادية والعشرين إلى السادسة والعشرين، وهي أسرات نشأت في مجملها من حكام أجنبي وفدوا على مصر بطرق مختلفة ألا وهم الليبيون - مؤسسي الأسرات الثانية والعشرون والثالثة والعشرون والرابعة والعشرون - وكذلك النوبيون الذين حكموا خلال الأسرة الخامسة والعشرين، بينما اقتصر الحكام من المصريين الخلفاء على الأسرة الواحدة والعشرين، وأخيرا الأسرة السادسة والعشرين بعد جهدهم الحثيث لاستخلاص العرش سنوء للحكم الجزئي لمصر - خلال كافة فترات هذه الأسرات حيث كان يوجد أكثر من بيت مالك في نفس الوقت وفي أغلب الأحيان مما سيلي تفصيله بعد قليل، أو نجد الحكم الشامل لمصر في فترات نادرة ومتقطعة. ولقد وصف د. رمضان عبده^٣ الفترة كالتالي:

عصور الضعف والنكسات والتحرر:

وامتدت من الأسرة الحادية والعشرين حتى نهاية الأسرة الثلاثين. عاشت مصر خلال هذه العصور كل أنواع الصراعات الداخلية والتدخلات الخارجية من فترات فتور وتخبط ونكسات وتحرر واحتلال أجنبي وتفصيلها كما يلي:

- عصر الفتور:

ويشمل الأسرة الحادية والعشرين وتولى الحكم ملوك من كبار كهنة آمون (في الجنوب)، وانقسمت البلاد إلى مملكتين، أحدهما جنوبية عاصمتها طيبة، حيث كان يحكم كبير كهنة آمون 'حريحور'، وأخرى شمالية عاصمتها تانيس حيث يحكم الملك 'سمندي'. ونسبى الفترة ابتداء من عصر الأسرة الحادية والعشرين وحتى نهاية الأسرة الخامسة والعشرين بفترة العصر الوسيط الثالث.

- عصر التخبط والضعف:

ويشمل الأسرة الثانية والعشرين والثالثة والعشرين وتولى الحكم فيها ملوك من أصول ليبية استقرت منذ زمن في إهناسيا المدينة وزاد نفوذهم بعد ذلك. وبدأت الأسرة الثانية والعشرين بنشاط في الشرق وقام ملوكها بحملة على فلسطين. وقامت بيوت قوية في الوجه البحري وانقسمت البلاد إلى عدة إمارات. وانفصلت النوبة عن مصر. واستمرت البلاد على هذا الحال من التفكك والانقسام والضعف طوال العصر الليبي.

- عصر الكفاح:

ويشمل الأسرة الرابعة والعشرين، التي تتكون من ملكين فقط لم ينجحوا في تحقيق وحدة البلاد السياسية، وحكم ملوكها في سايس في غرب الدلتا.

- عصر المحنة:

ويشمل الأسرة الخامسة والعشرين وحكم فيها ملوك من كوش وكانت سلطة هذه الأسرة ضعيفة في الدلتا لأن عددا من الأمراء المحليين الأقوياء كانوا ينازعون ملوكها السلطة. ولم يحكم الكوشيون مصر إلا حوالي أربعة وثمانين عاما، وفي أثناء ذلك الوقت أخذت قوة آشور في الازدياد، ونجحوا في غزو مصر ودخلوها وطردها الكوشيين.

- عصر النهضة:

ويشمل الأسرة السادسة والعشرين وحكم فيها ملوك من سايس مرة أخرى. ويعد حكمهم من فترات القوة. ونجحوا في طرد الآشوريين. وحاولوا النهوض بالوضع السياسي في البلاد عن طريق إعادة تنظيم الجيش وحاولوا إحياء مجد مصر

الحربي واهتموا بالتجارة، وحاولوا إحياء التراث القديم وخاصة الدولة القديمة في الفن والعمارة.

ولقد مهد السبيل لارتقاء هؤلاء لسدة الحكم في مصر عوامل عدة نجملها فيما

يلي:

أولا:

- ضعف الملوك السريع التدرج بعد الملك "رعمسيس الثالث" مؤسس الأسرة العشرين، فقد تبعه تسعة ملوك ضعاف سمووا كلهم باسم رعمسيس الكبير، وقد أخذت سلطة هؤلاء الملوك تقل بسرعة فبلغت الحضيض في فترة قصيرة (خلال الفترة من ١٣٢ - ١٢,٥ ق.م)، بدءا من نجل الملك "رعمسيس الثالث" وهو "رعمسيس الرابع" - والذي بمجرد جلوسه على العرش - قام بتدوين كل أعمال والده البارة في الدنيا في درج بردي يعرف الآن ببردية هاريس (Harris Papyrus) وهي أطول بردية معروفة حتى الآن حيث يبلغ طولها أربعون متر تقريبا، وتحتوى على قائمة بالأعمال الخيرية التي قام بها الملك "رعمسيس الثالث" للمعبودات العظمى آمون ورع وبتاح، وكذا المعبودات الأخرى، وكذلك الأعمال الحربية والعطايا والهبات التي أغدقها على الرعية وذلك إعمالا للسنة التي بدأها الملك - سلفه غير المباشر - "تحوتمس الثالث". ولما كانت الأملاك والأوقاف المذكورة في هذه البردية والمحبوسة على معبودات مصر عظيمة جدا، فنستنتج أن معابد مصر قد استنفذت جزءا عظيما من ثروة مصر.

ثانيا:

- زيادة نفوذ الكهنة بعد استيلاء المعابد على جل ثروة مصر والمتمثلة في الأوقاف التي تبارى الملوك في منحها للمعابد ضمانا لرضاء المعبودة،

وإسكات جشع الكهنة و تسلطهم والذي استشرى بعد انتهاء فترة حكم اخناتون وعودة الأمور إلى نصابها القديم من تسيد آمون مرة أخرى، ودخول المعبودة الكبرى معه في اتحادات ظاهرها الدين، وباطنها التصدي لأية محاولة مستقبلية لقلقلة الأوضاع الاقتصادية والدينية في البلاد، ومحاولة إخراجها من قبضة الملكية الصارمة.

- لقد انتقل العرش المصري بين أيدي الرعامسة عدة مرات في ظرف ٢٥ أو ٣٠ سنة بعد وفاة الملك "رعمسيس الثالث"، وكان آخر ملوك هذه الفترة هو "رعمسيس التاسع" والذي كان يعاصره كرئيس لكهنة آمون المدعو "أمنحتب" (صورة رقم ١) وهو ابن رئيس كهنة آمون في عهدي "رعمسيس الثالث" و "رعمسيس الرابع" المدعو "رعمسيس نخت". لقد زادت ثروة رئيس الكهنة في تلك المدة كثيرا، بل واستعمل "أمنحتب" هذا فرعون مصر كأداة لجمع الخيرات والهدايا، حيث سلم "رعمسيس التاسع" له هدايا من أوان ذهبية وفضية ودمي و أدهان ثمينة، قدمها إليه صف طويل من الجنود الملكيين. وبدلا من تقديم مثل هذه الهدايا كمكافأة على الإقدام و الشجاعة في الحروب السورية - كما كان يحدث في أيام الإمبراطورية - انقلب الحال فأصبحت هذه الهدايا تعطى للكهنة لضمان سلامة العرش المصري وإطالة أمد الحكم للملك الواهب.

- و الأغرب من هذا كله هو ما قاله الملك "رعمسيس التاسع" "لأمنحتب وقت إغداقه بالهدايا فقد خاطبه بصيغة كلامية لا تقال إلا من شخص وضيع إلى سيد كبير - بل ولقد سمح الملك لكتبة آمون بأن يجبوا أموال المعبد بأنفسهم دون تدخل الحكومة وسجل "أمنحتب" هذه الإنعامات الملكية مرتين على جدران الكرنك، وشملت هذه النقوش رسوما بارزة تمثله - أمنحتب - بحجم كبير في حجم الملك الذي ينعم عليه

بالمهدايا والهبات. ويعتبر هذا أول رسم من نوعه في التاريخ المصري القديم لأن العادة المتبعة من قديم الزمان كانت أن كل أفراد الرعية يرسمون دائما صغار الحجم بالنسبة لفراعنتهم.

ثالثا:-

- اضمحلال نفوذ البيت المالك على أرض مصر، فقد هجر الفراعنة طيبة واتخذوا عواصم أخرى إبان ضعف الدولة المصرية، في أواخر الأسر وعند انتقال العرش من فرع مالك إلى آخر، وأثناء عصور اللا مركزية التي نتجت إما لتفتت الفروع الحاكمة، وانتهائها، أو الغزو الأجنبي كما أسلفنا وتقل بل تختفي إبان عصور الفراعين الأقوياء.

- ولما قد أسلفنا عن حال البلاد المتدهور منذ العصر الآتوني وخلال الأسرات التاسعة عشرة والعشرين، والتي قد شهدت حكم بعض الفراعين الأقوياء أمثال " ستي الأول " و أسلافه المباشرين، ثم "رعمسيس الثالث" على رأس الأسرة العشرين، إلا أن هذه الفترة عموما كانت تمثل انحدارا في قوة مصر الداخلية، وانكماشها في نفوذها الخارجي. ولذا فقد دخل الليبيون مصر وعملوا خلال هذا العصر كجنود مرتزقة لدى ملوك الأسرات التاسعة عشرة والعشرين وزادت أعداد الليبيين باطراد في الجيش المصري، واستوطن البعض منهم بمدينة (إهناسيا) حيث تولوا مناصب مزدوجة مثل ذلك المدعو " بيوا وا " الذي عين ابنه "موسن " في وظيفتي كاهن معبد إهناسيا، وقائد حرس تلك المدينة. وقد رزق الأخير بابن سماه (شاشا نق) والذي حاز لقب (رئيس المشوش العظيم). هذا الرجل الذي كان قويا وثريا وكانت ذريته تعظم مع استمرار الضعف المطرد في حكم الأسرة الحادية والعشرين المعاصر لتلك الأسرة الليبية القوية على مدى

المائة والخمسة وثلاثين عاما تقريبا التي تولت فيها الحكم، وفي عام ٩٥ ق. م تقريبا تمكن رئيس هذه الأسرة - والذي يدعى شاشا نق أيضا تيمنا باسم جده - من الاستيلاء على عرش مصر والتربع عليه بمدينة تل بسطا - بو باسطا شرقي الدلتا.

ونورد تفصيل لأصولهم وفروعهم واستيطانهم بمصر. ولتبيين لنا مدي النفوذ الذي وصلت إليه تلك الأسرة منذ توطنها في إهناسيا وحتى تسيدها في تل بسطا شرقي الدلتا.

الليبيون في مصر

تتعلق مرحلة طويلة من الفترة التاريخية موضوع الدراسة بالليبيين الذين قدّموا عددا كبيرا من اللوحات وخاصة لوحات الهبات للمعابد و المعبودات المختلفة. لذا فقد وجدت الباحثة ضرورة لوضع نبذة مختصرة عن هؤلاء الأعراب الذين دخلوا إلى مصر بطرق عدة ومن قبائل متعددة من الشعب الليبي للاستقرار في مصر، وبعد عدة أجيال تمصروا بصورة شبه كاملة (فقد عاب عليهم الكوشيون بعض المخالفات لسنن المصريين كما ورد على لوحة النصر للملك بعنخي)، ثم قويت شوكتهم بتولي بعض المناصب العسكرية كجنود مرتزقة للفراعين المصريين، ثم اتبع ذلك توليهم بعض المناصب الدينية في معابد الأقاليم التي استقروا بها ثم تلى ذلك تولى أحد أفراد الجيل الخامس من أسرة قوية هي الأسرة الشاشانقية أعلى المناصب الدينية في مصر ألا وهو منصب الكاهن الأول للبلاد أو بمعنى آخر فرعون مصر وهو الملك "شاشانق الأول" الذي ولى ملك مصر بادئا الأسرة الثانية والعشرين الفرعونية عام ٨٧ ق.م. تقريبا.

إن الفترة من تاريخ مصر والتي تشغل عند مانيتون الأسرات ٢٢، ٢٣، ٢٤ لتقدم خلطا فوق المعتاد. لقد اعتقدنا سابقا أننا توصلنا لنتائج شبه نهائية مع الوثائق

التي أمدنا بها السرايوم، ولكن النصوص التي خرجت في الأعوام الأخيرة من الكرنك تشير إلى أننا بعيدين عن اليقين --- عن ملوك طيبة وتانيس الذين كان يعتقد كونهم أعداء، وقد ظهوروا معا على الآثار، وهذا محقق من الخراطيش المتشابهة من عهود مختلفة كان تتابع الحكام فيها وترتيب جلوسهم على العرش يمثل مشكلة من أكبر المشاكل التي يسببها نقص المعلومات عنهم^٥.

فلمرات عديدة عبر القرون كانوا مازالوا يتجولون في مرمريكا وهي هضبة طبيعية من الحجر الجيري و تشغل غربي مصر الشمالي وطول الساحل الأفريقي الشمالي حتى المغرب تقريبا، وفي مصر فقد حوت الإسكندرية فيما بعد وغيرها من مدن الساحل الشمالي، وكان المشوش والليو متحدون لمحاولة غزو مصر، كان التمايز بينهم مؤكدا، وسرعان ما انفصلوا وكلا قد ذهب بقبائله. أثناء عصر مرنبتاح كان الليو ضمن المشوش، وأثناء حملتي الملك "رعسيس الثالث" في الأسرة الفرعونية العشرين كانت القبيلتين متحدتان: وفي الحملة الأولى كانت الأكثرية الموجودة لليو بينما في حملته الثانية فقد كانت للمشوش - بعد انتصارات الملك "رعسيس الثالث" ذات العدد الضخم من الأسرى، فقد تم جلب الجاليتين وتوطينهم في الدلتا الشرقية كمرتزقة للملك. عندما كانت المجموعات البربرية تندفق خلال حكم الطيبين في عهود أواخر الرعامسة كانت على التوالي من الليو والمشوش. ودائما ما كان هؤلاء المرتزقة من البربر أو من حديشي الوصول من ليبيا في ثورات، وببساطة ففي هذه الفترة كان جنس المشوش هم الأكثر تأثيرا في مصر من الجنس الليبي. وظلت الوثائق الإدارية حتى نهاية الأسرة العشرين تشير وتشهد للعنصر الأول عن الثاني. وبحلول الأسرة الواحدة والعشرين كان الأمراء الليبيون الذين صاروا "زعماء الزعماء" ثم الفراعين، صاروا هم "كبار زعماء المشوش"^٦

الاستقرار في مصر

٤. إن أقدم زعماء الليبو المعروفين حالياً والذي ظهر وحده على حدود الصحراء الليبية والمدعو "عنخ حور" والذي صار ملكاً تحت اسم "تف نخت" قد مثل في كوم الحصن، ويبدو لكونه قد حاز ملكية الليبو أنه سيطر على كل الأراضي الواقعة غرب الفرع الفيرموتي*. وفي كل الأحوال فلن يوجد الليبو إلا غرب الدلتا بينما كان زعماء المشوش منتشرين في مصر السفلى كلها. إن هذا الفارق في التوزيع يدعو للتفكير بأن استقرار الليبو في مصر لم يكن بنفس الطريقة التي دخل بها المشوش.

٤١. من واقع الوثائق الموجودة حالياً فهي تبين عدم دخول الليبو للوادي بصورة واضحة خلال عصر الرعامسة.

* هو فرع دمياط حالياً؟، كان النيل ينقسم إلى فروع كثيرة أكبرها هما بيلزوة وتقع إلى أقصى الشرق وعليها مدينة بيلوزيوم أو العريش الحالية، وكانوب ويقع أقصى الغرب حيث [اتي إلى منطقة هي أبوقير الحالية شرق الإسكندرية، وبينهما ثلاث شعب كما قال "هيرودوت"، أو كانت في مجملها سبع شعب كما رآها "استرابون" و "بليني"، وفي العصر العربي ذكر الإدريسي ست شعب للنيل، وكان "أرسطو" يعتقد أن الشعبة الغربية هي الشعبة الطبيعية وأن الشعب الأخرى هي قنوات مصنوعة. وكان اسم فرع رشيد الحالي هو "البلبوتي" ثم أسمائها الحديثة.

عظماء زعماء الليبو

٣٥. إن "كبار زعماء الليبو" يمكن تمييزهم ببساطة من "كبار زعماء الما" أو المشوش بعلامة الرأس حيث يحملون ريشة معصوبة رأسياً أعلى الجبهة، إذا فهناك فارق كبير عن الشعار الخاص بالمشوش وهو الريشة المعصوبة أفقياً فوق الرأس كما ورد على بعض لوحات الرسالة.

٣٨. (ص ١٤٧) إن أماكن تركيز الليبيين في الدلتا كان غير ثابتاً خلال العصور الفرعونية التي تواجدوا بها بمصر. كانت قرية إيماء "كوم الحصن" الحالية

مركزا لمقاطعة مهمة مترامية الأطراف تمتد على شاطئ الفرع الغربي للنيل وأول حد على الطريق الخاص بممرريكا. كان زعماء الليبو قد استولوا على تلك القرية، حتى إن ابنة الزعيم الليبي "عنخ حور" قد سميت باسم "سيدة إيماء تكون في المقدمة وهو اسم ذو معنى عن طريق ندرته ذاتها وبتكريس والديها النبيلين لشخصيهما للربة حتحور ربة كوم الحصن.

زعماء الليبو

خارجا عن نطاق "كبار زعماء المشوش" فقد أشارت كتابات العهد الشاشانقي لزعماء آخرين *Wr* أي "عظيم" لجماعات أجنبية وسط مصر خاصة. أحد زعماء "الشيويين" والذي يظهر في إحدى اللوحات حاكما للواحة الداخلة. في الإمارة الطيبة كان اثنان من كهنة آمون من فئة الكاهن الرابع لآمون من رؤساء "المعهاواسن". وفي النهاية فقد كان يوجد أمراء ملكيون كانوا يدعون "زعماء الأجانب *Wrw h3styw*" ربما كانوا ضباطا لفرق الجنود المرتزقة الذين جندوا لحروب خارجية. ولكن هذه الألقاب الثلاثة قليلة الورد.

كبار قادة المشوش

١ إن الدليل القوي للمشوش في الزمن الذي كانوا مازالوا يقطنون ليبيا فيه قد قدمه مصريو الدولة الحديثة عن "الملك" أو "قائد المشوش" *Wr n Mšwš* وظل ذلك حتى عندما استوطنت هذه السلالة في مصر، فقد ظل التعبير عنهم على حاله تقريبا *Wr 3 n M3* أي "القائد العظيم للما" لتمييزهم عن الأمراء الليبيين الذين كانوا أسلافا للأسرة الثانية والعشرين.

في النصف الثاني من العصر الشاشانقي ورد اللقب السابق "القائد العظيم للما" مرارا وكان يقصد به الأسر التي تتحكم بصورة شخصية في أراضي فسيحة قل ذلك أو كثر، تقع كلها في مصر السفلى.

٢ وتتنوع صيغة اسم "المشوش" الواردة في النصوص بشدة ونادرا ما تأتي كاملة.

ومن الطريف أن زائرة جزائرية من الأمازيغ - وهم من أطلق عليهم بالخطأ لفظ البربر قد أخبرتني أن التقويم الأمازيغي قد بدأ بحادثة مشهورة هي انتصار ملك من الأمازيغ يدعى "ششلق" على فرعون مصر واستيلاءه على عرش المحروسة، ولذا فربما يلزمنا أن نغير طريقة تناول تاريخ هؤلاء الأقوام الوافدين فلم يكونوا فقط من الليبيين، ولكنهم من القبائل المتجولة في الصحراء الكبرى عموماً، فهذا التاريخ الموغل في القدم، وكذلك بعد الشقة بين مصر والجزائر الحالية مع وجود الاسم بصورة واضحة لا بد وكان له سببه الوجيه.

أسباب تقديم اللوحات

لا شك أن الوازع الديني هو الأساس المكين لأي آثار خلفتها لنا الحضارة المصرية القديمة في كل عصورها، بل وفيما تعدي عصر الملوك الوطنيين، حيث صهرت مصر الغزاة الذين توالوا عليها وفرضت عليهم قيمها وتقاليدها الدينية كما سيبين من البحث بإذن الله.

لقد تعددت أسباب تقديم اللوحات منذ فجر التاريخ المصري، فأول ما وصلنا من الآثار المبكرة هي لوحات أطلق العلماء عليها اسم الصلايات فقد مضت نقوش الصلايات في تطورها وانتقلت من تصوير الرموز والأفكار الصغيرة إلى تصوير الأساطير والحوادث التاريخية بنقوش بارزة وغائرة تشغل وجهها كله أو وجهيها كليهما^٦ والتي كان أشهرها لوحة صيد الأسود ثم لوحة الملك منى - المعروف بنعمر (رسم رقم ٣) - تلك اللوحات التي توصل عملية توحيد القطرين والمعارك التي خاضها الملوك الأوائل في سبيل ذلك بصورة رمزية عالية التقنية بالنسبة لهذه الحقبة التاريخية المبكرة في فجر العصر التاريخي والتي قد نضعها حتى فيما قبل التاريخ

المعروف لمصر وبالطبع لما جاورها من بقاع لم تتشكل بعد في صورة مدنية باي صورة، (ينطبق هذا الكلام على ما جاور مصر في حدودها المباشرة دون التعرض لحضارة بين الرافدين العريقة).

ثم تعددت الأغراض التي يتم تقديم اللوحات لها فهي تارة لوحات تؤرخ لأحداث معينة - مثل حجر بالرمو الذي حوى أسماء الملوك من بداية التاريخ المصري، بل وحتى من الفترة التي حكمت المعبودات فيها أرض مصر ثم أورثوا العرش الملوك بشريين اعتبروا أنفسهم كائنات وسطا بين البشر والمعبودات، وحتى ملوك الأسرة الخامسة مع إيراد ملخص موجز لنشاطات كل ملك منهم. (صورة رقم ٢)

أما بالنسبة للوحات الدينية فأقدم منها هي الأبواب الوهمية التي ظهرت بالمقابر منذ الدولة القديمة وكانت تحوى منظرا بسيطا للمتوفي حال تلقيه القرابين المقدمة له، كما وجدت على جدران المقابر نقوشا تحمل تهديدات لمن سوف يعتدي على المقبرة ويحرم صاحبها من الرقود بسلام في قبره.

هذا عن الدولة القديمة حيث كان عدد اللوحات قليلا بالقياس لما حدث من طفرة عددية هائلة فيما ورد من لوحات اكتشفت من عصر الدولة الوسطى نظرا لانتشار العقيدة الأوزيرية لتشمل كافة طوائف الشعب، ولتمنح سواد الناس الحق في الأبدية والذي كان وقفا على الملوك والخاصة من الحاشية المقربة للملك والذين كان غاية ما يتمناه الواحد منهم هو التمتع بمجرد التواجد في محيط الملك المتوفي لينعم بفتات من القرابين والرحمات الخاصة بالملك المعبود. (رسوم أرقام ٤ و ٥)

لقد قدم المصريون مئات اللوحات في أبيدوس مقر المعبود أوزير - كما ورد بأسطورته - لتخليد أسمائهم و ذكرى الحج إلى المقر المقدس سواء أثناء حياة الشخص أو بعد الوفاة - حيث كان من شعائر الدفن نقل المتوفي عبر النيل لزيارة مقر أوزير قبل إتمام عملية الدفن في مقبرة المتوفي ومهما بعد مكان المقبرة عن

أبيدوس جنوبا وهو المكان الذى حفظت فيه معظم اللوحات كما هو الحال فى أغلب آثارنا المصرية القديمة، أو الحج إلى مدينته الشمالية فى أبو صير بالدلتا والتي لم يصلنا منها سوى شذرات بالمقارنة مع ما عثر عليه فى الجنوب، وتتم هذه الرحلة مهما تكبد المشيعون من مشاق. (صورة رقم ٣)

استمرت عادة تقديم اللوحات أثناء الدولة الحديثة مع تطور شكلها ونقوشها وتنوع المناسبات الخاصة لتقديمها، فهى إما تذكارية أو سلاسل أنساب برع كهنة المعبود آمون على وجه الخصوص فى تسجيل أسمائهم وأسماء أسلافهم وذريتهم عليها مع منظر علوي يشغل نصف اللوحة تقريبا لصاحب اللوحة والمذكورين بها - كلهم أو البعض منهم - فى مناظر تعبدية لمختلف المعبودات. (صور أرقام ٤ و ٥)

أو لوحات تحمل صلوات وتضرعات لآلهة الدولة الكبار خاصة آمون - رع، أو رع فقط بكافة صورته أو للمعبودات المحلية للمدن الكبرى وحتى القرى لجد فيها شبه واضح وآثارا لما خلفه الملك "أمنحتب الرابع" - اخناتون - من صيغ روحانية جميلة تبعد عن الصلوات ذات المغزى المادى الذى يقتصر على طلب القرابين المنتظمة للمتوفى وبكثرة ووفرة واستدامة.

أماكن إقامة اللوحات

وضع المصريون هذه اللوحات فى المقابر حيث كانت تثبت على الجدران الخارجية أو الداخلية، إما فى الممر المؤدى إلى غرف الموميا، أو على الباب أو عند رأس أو قدم المتوفى، أو يتم تثبيتها فى الحائط وكان البعض منها يسلم إلى المعابد لتوضع فى أفنيئها تثبيتا للعبة، وإثباتا لحق الكهنة الموكول لهم إدارتها وكذلك للحفاظ عليها من عبث العابثين أو الطامعين - خاصة بعد فناء لسل الواهب. وجدت بعض اللوحات التى صنعت منها نسخ مكررة، وضعت كعلامات حدود

للقطعة الموهوبة للمعبد وكان عددها يتكون من أربعة لوحات في المعتاد في الأركان الأربعة. (صورة رقم ٦)

ونفس الشيء بالنسبة للوحات النذور، التي تم تثبيتها كوثيقة تحمل أمنيات المتوفي وصلواته وقرايبه للإله إلى أبد الآبدين، في الأرض - في أغلب الأحيان - أو في الممر المؤدي إلى غرف المومياة، أو على الباب، أو عند رأس أو قدم المتوفي، أو يتم تثبيتها في أي من حوائط حجرة الدفن. (صورة رقم ٧)

تطور وأنواع اللوحات

كانت كلمة Stela هي الاسم الذي أعطى للوحات المصنوعة من الجرانيت أو الحجر الجيري أو الخشب أو القاشاني، والتي استخدمها المصريون بأعداد كبيرة لتدوين المراسيم، وتسجيل الأحداث التاريخية بإنجازات الملوك، والسير الذاتية لكبار الموظفين والكهنة وكذلك الأفراد من الخاصة. وكذلك في تلاوة صلوات للرب رع و المعبودات الأخرى، بل ومعلومات عن أي حدث ذي أهمية تذكر.

والعدد الأكبر من اللوحات التي وصلت إلينا هو ما أطلق عليه وصف "جزري"، حيث دون عليه أسماء المتوفين وألقابهم، وسلاسل أنسابهم، والأحداث الهامة التي شهدوها إبان حياتهم. وكانت إما مستطيلة وأحيانا كانت مستطيلة ولكن ذات قمة مستديرة. (صور أرقام ٨ و ٩)

ولقد تنوعت طرز اللوحات وترتيب المناظر عليها وكذلك النصوص عبر الأسرات الفرعونية المختلفة فمن الأسرة الأولى وحتى الأسرة السادسة كانت اللوحات مستطيلة الشكل، وأحيانا كانت تقلد واجهة المعبد. كانت النصوص شديدة الاختصار وتقتصر بالكاد على أسماء أقارب الشخص المتوفي الممثلين عليها، ويشمل النص الصلوات للرب أوزير من أجل الفطائر والخبز واللحم والنبيد... الخ مما يوضع في قم الميت لضمان حياته - بعد الموت. (رسوم أرقام ٦ و ٧)

خلال الأسرة الحادية عشرة كانت اللوحات مشابهة للنمط السائد خلال الأسرة السادسة ولكن كانت صنعتها أدق. وكان الكثير من لوحات الأسرة الثانية عشرة مستديرة القمة، وتم تنفيذ مناظرها والكتابات بعناية، وعادة ما كانت تلون بعدة ألوان، وأحيانا كانت المناظر تنفذ بالنقش بينما كان يتم تنفيذ النصوص المصاحبة بمجرد حزوز على سطح اللوحة. وكقاعدة كانت النصوص هي مجرد تكرار لألقاب الشخص المتوفي، وشكر للملك، وإقرارات نعطية بما أنعم به على المتوفي، وصلوات للإله من أجل وجبات جنازية وافرة، ونداء لمن يمرون باللوحة بأن يتذكروا صاحبها بتلاوة الصلوات أو الصيغ الجنازية الملائمة. كانت المناظر عادة ما تمثل العديد من أفراد الأسرة وهم يجلبون له القرابين المختلفة الأنواع والتي يأمل فيها. طوال الأسرات من الثانية عشرة وحتى السابعة عشرة كانت السير الذاتية نادرة الوجود. (رسوم أرقام ٨ و ٩)

وتميزت لوحات الأسرات الثالثة عشرة والرابعة عشرة باستخدام لون واحد عند تلوينها، وكانت فقيرة الصناعة، ودونت بها النصوص بصورة خشنة وكانت العلامات الهيروغليفية صغيرة الحجم وحادة الشكل.

كانت لوحات الأسرة الثامنة عشرة مستديرة القمة في الغالب، وصغيرة الحجم في الغالب بالمقارنة باللوحات من العصور الأقدم والتي كان المتوفي فيها غالبا ما يمثل محاطا بوالديه، وإخوته وأخواته، وزوجته وخدمه، ولكن خلال عهد الأسرة الثامنة عشرة وما بعدها حلت المعبودات محلهم، فكان المتوفي يقف وحيدا أمام المعبود أوزير إله وقاضى الموتى في المحاكمة. (صورة رقم ١٠)

هناك لمحة مميزة للوحات تلك الفترة وهي غلبة وطول النصوص فيها على المساحة المحددة لنصوص اللوحات السابقة لفترة الأسرة الثامنة عشرة، ففي العصور المبكرة كانت الأحداث الخاصة بحياة المتوفي يتم المرور عليها مرور الكرام بجمل قصيرة - تشتمل عادة على ألقابه ووظائفه - أو يتم إغفالها تماما، أما هنا، فكانت

سيرة الحياة الذاتية الكاملة هي الموجودة، وأحيانا ما مثلت تلك اللوحات مصدرا تاريخيا وحيدا للفترة الخاصة بها. (رسوم أرقام ١٠ و ١١)

مثلت لوحات الأسرة التاسعة عشرة انحطاطا بالغاً في صناعتها وتصميمها، فقد كانت أشكال الرجال والنساء فيها سيئة، فكانت أطرافهم خارجة عن نسب أجسادهم بشدة، وتغيرت كذلك طرز الملابس التي يرتدونها، وامت تغطية الجزء الأكبر من الجسد بالرداء، وارتدي الأفراد شعورا مستعارة ثقيلة تتهدل أو تنسدل بصورة مربعة على الأكتاف؛ تم نقش العلامات الهيروغليفية في تلك الفترة بإهمال، وافتقدت اللوحات الروح التي ميزت لوحات الأسرة الثامنة عشرة - التي راعت نسب الرشاقة والجمال في تنفيذ شخصياتها. (رسم رقم ١٢)

خلال الأسرة العشرين كان استخدام اللوحات الجنائزية قليل الشيوع على ما يبدو، واختفت تقريبا خلال الفترة من عام ١٠٠٠ إلى عام ٦٥٠ قبل الميلاد، حيث أفسحت المجال لظهور أنواع جديدة من اللوحات وهي الخاصة بفترة الدراسة والتي ستدرس الباحثة منها نوعين هما لوحات النذور ولوحات الهبات.

وقد كانت اللوحات المنتمية لتلك الفترة قليلة العدد وصغيرة الحجم، ذات تصميمات فقيرة على وجه العموم عن لوحات العصور الأقدم، وسبب هذا الانحدار غير مؤكد، ولكن ربما يكون نتيجة للاضطراب الذي سببه عدم استقرار أحوال مصر بسبب الغزو الأجنبي المتكرر لها، أو نتيجة لبعض الصراعات الدينية. (رسم رقم ١٣)

عكست لوحات الأسرات من الحادية والعشرين وحتى الرابعة والعشرين، وهي فترة حكم الليبيين لمصر اتجاهات معينة فهي في مصر العليا كانت جنائزية أو لذرية بينما شاعت لوحات الهبات التي تسجل أراض توقف على المعابد كعمل من أعمال التقوى في مصر السفلى. وكانت فقيرة التنفيذ غالبا بما في ذلك تلك التي تنتمي للملك هذه الفترة. (صور أرقام ١١ و ١٢)

أظهرت لوحات الأسرة الخامسة والعشرين الكوشية ملامح منحوتات تلك الفترة، فقد كانت ذات أحجام كبيرة وعلامات هيروغليفية دقيقة التنفيذ وصغيرة الحجم، ذات نصوص بالغة الطول بالنسبة للملوك لتؤرخ أحداث عهودهم.



لوحة الملك بمنخي والتي يسجل عليها تفاصيل دخوله مصر واستيلاءه على عرش البلاد وهي المعروفة باسم لوحة الحصان، ومعرضة حالياً بالمتحف المصري وفيها يظهر أمراء الدلتا الخاضعين ومنهم مقدمي الهدايا أو المكتفين بالسجود بين يدي الملك الغازي

وكان الأمر كذلك في الأسرة السادسة والعشرين حيث وردت اللوحات بأعداد كبيرة وكانت تعكس الجمال السائد في تلك الفترة التي تنتمي إليها، وبوجود الشغف بالعودة إلى كل ما هو قديم فقد تم نسخ الكتابات من النصوص القديمة على الرغم من عدم إدراك الناقل للنص وناسخه لما تحويه تلك النصوص لانهادار اللغة وغلبة اللسان الأجنبي على القادرين على اقتناء اللوحات، حيث صار الأجانب هم ذوو الحيشة والثراء في تلك الفترة فكانت الأخطاء المتكررة في النصوص هي نتيجة لذلك.

نشأة لوحات النذور و الهبة

كرس قدماء المصريون وقتا وجهدا للأموال الخاصة بالحياة بعد الموت، لأن الحياة على الأرض كانت في عرفهم خطوة تؤدي إلى صورة أخرى من الحياة تختلف عن السابقة ولا يمكن السيطرة عليها كما يحدث في الحياة على الأرض وهي حياة الجسد داخل القبر ولا خوف بعدها إلا من الموت مرة ثانية بفناء الجسد - إذ يكون عندئذ موتا نهائيا - وعلى هذا كان مصير الجثة المدفونة في أيدي الأحياء الذين يستطيعون وحدهم المحافظة على القدر اليسير من الحياة الباقية له.

وهكذا تفسر هذه الاعتبارات أهمية الطقوس الجنائزية، وتشمل هذه الطقوس تزويد الميت بانتظام بالطعام والشراب، لا نزاع في أن عبء ذلك كان يقع على الابن الأكبر. إذ كان عليه أن يقوم بكل الأحفال الجنائزية، غير أن هذا الابن إذا أهمل في ذلك فإن أرواح العواقب تصيب والده المتوفي في حياته الآخرة ومن ثم ظهرت الحاجة لإيجاد حل يضمن للمتوفي تقديم طعامه الذي لا بد منه في عالم الآخرة، ومنذ تلك اللحظة لم تعد القرابين الجنائزية مظهرا من مظاهر البر البنوي، بل تطورت حتى أصبحت مهنة.

ومنذ بداية العصر التاريخي كان للملك كهنة جنازيون عليهم أن يقوموا بكل الأحفال الجنائزية، وقد كانت هذه الأعباء كبيرة لدرجة أنها استلزمت استمرار هؤلاء الكهنة الذين كانوا يعيشون بجوار القبر الملكي في أرض خلعتها عليهم الملك، وأصبحت ملكا خاصا لهم فكانوا يتسلمون دخلها باستمرار. ونشأت عن هذه المسألة بداية الأوقاف الجنائزية وكانت تتألف من تخصيص ممتلكات ذات دخل كبير يكفي الطقوس الجنائزية اللازمة للميت وليضمن استمرار تزويده بالقوت، ونفقات كاهن يعني بأمر القبر.

بدأ نظام الأوقاف هذا أصلاً لمصلحة الملك ومعبد الجنازري، ولما كان الملك هو المالك الوحيد لأراضي مصر ومواردها وكان بوسعه أن يهب تابعيه حق بناء المصاطب (بمواد يحصلون عليها من المخازن الملكية) وبجانب هرمه، فقد امتد هذا الحق إلى مشاركة المتوفي للملك في طقوسه وأطعمته، فكما كان الملك يطعم المخلصين له وهو حي، كذلك كان يضمن حياتهم في القبر بأطعمة من مائدته، وتفسر هذه العادة تلك النقوش العديدة التي تبدأ بالألفاظ: "تقدمات يعطيها الملك *htp di Nsw*" وهي الصيغة المعتادة للقربان. لا يمكن أن تستمر مثل هذه الطقوس إلا إذا كان البيت الملكي واسع الشراء بدرجة خيالية، وكذلك عدد المنتفعين بهذه الميزات صغيراً نسبياً. ومع ذلك، فقد اتجه هذان الشرطان إلى الاختفاء بتطور الدولة القديمة اجتماعياً وسياسياً. واضطر المصريون بنشأة الطبقات الوسطى وفقد الملوك للثروة، ونشأة نظام اللامركزية في الحكومة إلى البحث عن طريقة أخرى غير الرعاية الملكية كي يضمنوا المحافظة على طقوسهم الجنائزية وتحدثنا نقوش مقابر عظماء القوم الذين كانوا يدفنون بجوار مليكهم أنهم كانوا يسيرون على نفس الطريقة في أمر قربانهم. وغالباً كان هؤلاء العظماء يوقفون جزءاً من أملاكهم لهذا الغرض وهو ما كان يطلق عليه "بيت الأبدية" ومن دخله يعيش الكهنة.

حاول المصريون من الأسرة الرابعة بمجهودهم الشخصي أن يضمنوا تنفيذ طقوس قبورهم وهم لا يزالون على قيد الحياة، فكانوا يبذلون ما في وسعهم للحصول على قطعة من الأرض الزراعية ثم يوقفونها، ويوكلون إدارتها لكاهن في المعبد المحلي يكون هنا كاهناً للكا، وكانت وظيفة ذلك الكاهن أن يراعي دوام تنفيذ الطقوس من دخل تلك الأرض وتجديد تقدمات الطعام للقبر من موارد المتوفي صاحب القبر الذي يهب جزءاً من أملاكه للإنفاق على قرابين تقدم لقرينه بالقبر وقد عبر عن ذلك بذكر لفظة "ضيعة". وإذا كنا نجد هذه الكلمة في نقوش المصاطب كثيراً فما ذلك إلا أن ضيعة المتوفي يجب أن تسهم في تقديم الخدمات الجنائزية له. وفي

خلال الدولة القديمة نجد أن أثرياء القوم غالبا ما كانوا يعينون عددا كبيرا من الكهنة يدعى كل منهم "خادم القرابين" (أي خادم الكا) ليقوموا مقام الابن الأكبر في تأدية الخدمات اللازمة للقبر وصيانتته.

والكا: هي إحدى العناصر المكونة للإنسان الذى كان وفق المعتقدات المصرية القديمة يتكون من سبعة عناصر هي: الكا ka أو القرين، الباذ ba : أو الروح الأثرية الشفافة للشخص، الغت het : أو الجسد، الشو shw : أو الظل الخاص بالشخص الرن Rn : أو الاسم، الآخ akh : أو السلوك المهدب، والإيب Ib : أو في بعض النصوص اليب: وهو ببساطة اللب أو القلب وهو عندهم مركز التفكير والقرار والإرادة، وكانوا يطلقون عليه "إله داخل الجسد". وتمثل الكا العناق ولذا مثلها المصريون في هيئة ذراعين ممتدين إلى أعلى تخرجان من قاعدة تخطيطية من المفروض أنها تمثل عضلات الصدر، وتمتد الذراعان كما لو كانت الذراعان في وضع التمدد، وكان وضع رجل للذراعين حول آخر يعنى عند الأقدمين انتقال جوهر فاعليته إلى الآخر. لذا عدت الكا رمزا لانتقال قوة الحياة من الأرباب إلى البشر. وليست الكا مجرد وضع فحسب، بل هي مصدر هذه القوة. فالجميع يتلقون القوة المقدسة، ولما كان كل فرد مستقل عن غيره، لذا كان لكل إنسان "كا" خاصة به،.. وهي نوعا من القرين الروحاني الذي يحدد المظاهر الحسنة لقدر المرء وحسن طالع (عن: رندل كلارك: الرمز والأسطورة في مصر القديمة، ترجمة أحمد صليحة، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٢٢٦-٧). وهي الكائن الذى يجب توفير الطعام والشراب له باستمرار وإلا مات جوعا وعطشا ويترتب على ذلك ضياع الحياة الأخرى لصاحب الكا. وسيرد تفصيل لدور الكاهن الخاص بالكا عن الحديث عن طوائف الكهنة الموكول إليهم أمر الهبة أو النذر. وهي ذلك الجزء المنفصل من الشخصية الذي يخطط ويعمل لبقية الشخص. وكانت هذه "الكا" تصور رسما في الذراعين الممتدين في طلب النصرة والحماية. وهي تولد مع المرء كتوأم له، فتصاحبه طوال حياته ممثلة القوة المغذية البانية، ثم تسبقه

عند الموت لتهدى له البقاء الناجح في العالم الآخر. (جون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: ما قبل الفلسفة، ١٩٨٢، ص ١،٤-١،٥)

تطلب هذا النظام في عصر الدولة القديمة تزويد عدد من الناس بمعاشهم لخدمة رجل ميت واحد، ومع ذلك فسرعان ما وضح أن تقسيم الأوقاف بالميراث، سواء تم ذلك لتفتت الملكية بين الورثة الشرعيين لصاحب الأرض في حالة ما أوكلت إدارتها لأحد أفراد عائلته، أو عن طريق تقسيم تركة الكاهن الموكل له إدارة قطعة الأرض حيث كانت تبقى لأولاده، ولم يكن الحال ثابتا دائما بوجود ابن يعمل في سلك الكهانة لهذا الأب مما أدى إلى توقف هذه التقدّمات بعد جيل أو اثنين على الأكثر. وعلى هذا نشأ نظام جديد في الدولة الوسطى يوجب بقاء الأوقاف الجنائزية دون تقسيم وراثتها أحد أبناء الكاهن المكلف برعاية القبر، ويحرر بهذا النظام عقد بين صاحب القبر والكاهن المختار لقبره في المستقبل. لقد احتاط "حبي جفائي" *h'by* حاكم أسبوت لنفسه مثلاً بأن نقش نصوص هذه العقود، وقد كانت عشرة عقود على وجه التحديد، على جدران مقبرته، محددا مقدار الدخل من أوقافه الجنائزية ومقدار ما يتم صرفه في كل مناسبة دينية أو قومية شخصية كانت أو محلية والذي يتضح منها أنه لم يكن يمر يوم طوال العام دون أن يقدم للأمير الطعام والشراب لبقاء قرينه (كا)، وعلى الرغم من أن حبي هذا قد توفي ودفن في كرمه في السودان حيث كان يعمل ممثلاً للإدارة المصرية هناك فقد تم تنفيذ وصيته بتقديم القرابين في بلدته مير بمقاطعة سيوط في مصر طبقاً للتعاقدات السابقة على وفاته.

وإلى جانب هذه الاحتياطات كان الميت يميل إلى الاتجاه أكثر وأكثر إلى المعبودات لتزويده بالطعام والشراب مثلما اعتمد أسلافهم من قبل على المعابد والإنعامات الملكية، فمثلاً استطاع هذا الحاكم السالف ذكره - حبي جفائي - حاكم أسبوت أن ينال نصيباً يومياً من تقدمات الطعام المقربة في معبد وبواوت *Wp-* *W3wt* بأسبوت.

وقد ثبت ازدواج طقوس المعابد، و تقدمات الطعام في الدولة الوسطى في عدة معابد في الفيوم، ويدل تطور طقوس التقدمات على أن تلك العادة كانت عامة ونعرف في الدولة الحديثة مبلغ الأهمية التي علقها الأحياء على إقامة تماثيلهم في أفنية المعابد واعتبروا هذه ميزة لهم إذ سيكون بمقدورهم بعد تناول المعبود طعامه أن يأكلوا من التقدمات التي تقدم لهذا المعبود كل يوم.

ويكفى مثلاً لذلك ما عثر عليه من أعداد ضخمة من التماثيل المنحوتة والتي كانت مدفونة في أرضيات معبد الكرنك خوفاً عليها من الآشوريين والتي كانت سابقاً تزين أهواء المعبد في صورة من صور نوال الحظوة لدى المعبود عن طريق التواجد بالمعبد والحصول على الدعوات والصلوات ممن يؤمنون هذا المعبد وغيره. والتي عرفت بعد كشفها باسم مخبأ أو خبيثة الكرنك والتي ظلت مخبأة من عام ٥٢٥ ق. م. وحتى تم اكتشافها عام ١٩٠٤.

ورغم هذا النظام الذي يضع مصير الميت تحت مسئولية الملك الميت أو المعبود الحي أو حتى لكاهن القبر، فقد بدا بوضوح أن من ماتوا في الأزمنة الغابرة قد آلوا تدريجياً إلى مصير مخزن، فأخذت الشكوك تساور المصري العادي عن مستقبله، إذ رأى المقابر القديمة قد هجرت أو نهبت أو أهمل شأنها فلم يهتم أحد بإصلاحها ويفيض النص الموجود في متحف برلين والذي فقد عنوانه وعرف باسم "شجار بين إنسان ستم الحياة وبين روحه" (١) وكذلك "عازف القيثارة" في أنشودته في الكلام عن هذه النقطة: " أولئك الملوك المقدسون الذين عاشوا في راحة قديمة داخل أهرامهم، وكذلك فعل النبلاء الذين نالوا المجد... بنوا لأنفسهم معابد اختفت دون أن يبقى لها أي أثر. ماذا حدث لهم؟ أين قبور إيمحوتب أو حور - جد. إيف الذين نسمع كلامهم على شفاة كل الناس؟ هدمت الجدران ومن المحتمل أن قبورهم لم توجد قط".

وتعود "أقدم النماذج المعروفة من اللوحات موضوع الدراسة من لوحات الهبات إلى الأسرات الثامنة عشرة والتاسعة عشرة مثل اللوحات السبع المملوكة للمدعو "باسر الثاني" والذي حاز لقب "ابن الملك في كوش"، ولقب "ابن كوش الملكي"، وكذلك لقب "نائب الملك في النوبة" (Gauthier 1936, p. 51) والذي قدم لوحاته كهبات تقية مثل نصها نموذجاً احتذى في باقي اللوحات التالية لعصره وكذلك تلك اللوحة الخاصة التي وردت من عهد الملك "رعمسيس الأول".

وهي لوحة من الحجر الجيري عثر عليها في شتاء عام ١٩٠٣، وتوجد الآن في حوزة "معهد الآثار المصرية" في ستراسبورج برقم دخول ١٣٧٨، ومقاساتها ٤٦ سم طولاً و ٢٨ سم عرضاً، ويظهر بأعلاها إله مهشم الرأس وتصاحبه كتابة: "تلاوة من آمون رع الأرضين، أعطى لك كل الأرضين، سيد الغذاء ولطعام"، أي أن آمون المدينة هو المقصود هنا، ويحمل الواهب لقب "سيد القلعة" ويتقدم بالعلامة الهيروغليفية الدالة على العطاء Δ وفوق رأسه خرطوشي الملك "رعمسيس الأول"، وأسفل ذلك يوجد نص من ستة أسطر كالتالي: "١- العام الأول، اليوم العاشر من شهر بشنس من عهد جلالة الملك من بحت رع ٢- ابن رع رعمسيس الأول له الحياة لأبد الآبدين، في هذا اليوم تبعاً لكلام قائد القلعة نسخت إم بر، إيجي ٣- أعطى حقلاً (من) ٥. أرورة (الأرورا: من المقاييس التي اعتمدها المصريون القدماء لتحديد مساحة الأراضي الزراعية وهي تعادل ٢٧٢٨,٧ متراً مربعاً).

(Griffith: SBA, 1892, Table p. 413-4)

"لعطايا المعبود / أو لإرضاء المعبود لتدخل أملاك آمون رع با بجن (رب القلعة)، إنني سأهب حقلاً من واحد وعشرين أرورة ٤- إلى $m3wd$ بالمثل حقلاً من × أرورة إلى $m3wd$ للأمير إياي ٥- ابن.... أم إلى آتوم ف؟ ٦-...." وهي منشورة في

(Spiegelberg, W.: ZÄS, 55 Band, Leipzig, 1918, p. 55-6, Tafel IV)

ولكن في عصر الأسرة الثانية والعشرين فقط أصبحت هذه اللوحات شائعة. من جهة الطراز وأسلوب الكتابة فهي تصنف لعدة مجموعات كل منها تتميز بصيغ مختلفة من استئصال اللغات وطلب البركات، ولقد تسبب حصر استخدام الخط الهيراطيقي في النصوص الدينية الخاصة بالمعابد في عدم ظهور لوحات بالهيراطيكية لها نفس الطابع خلال الأسرة الحادية والعشرين.

طريقة عرض اللوحات:

عرضت الباحثة في رسالتها اللوحات مرتبة ترتيباً زمنياً ويتضمن العرض وصفاً للوحة من حيث الشكل والقياسات ومادة الصنع الخاصة بكل منها، مع عرض للمناظر الموجودة بالأجزاء العلوية من اللوحات، ثم النص الخاص باللوحة سواء كان نصاً نذرياً أو نص هبة أو نص صلوات وتضرعات للمعبودة المختلفة وذلك بتحويل النقش إلى نص بالحروف اللاتينية المتعارف عليها لتحويل حروف ومقاطع النص المصري القديم إلى حروف حديثة يمكن قراءتها ويعرف هذا التحويل بين الباحثين والدارسين للغة المصرية القديمة بالمصطلح: Transliteration ثم الترجمة العربية سواء عن ترجمة ناشر اللوحة بلغته الأجنبية، أو إلى اللغة العربية من النص المنشور مباشرة لعدم وجود ترجمة للنص بإحدى اللغات الحية.

بعد ذلك عرضت الباحثة بعض التعليقات على اللوحة سواء كانت تعليقات حول النص وطريقة الكتابة أو عن معلومات جغرافية وتاريخية ودينية واردة بالنص، وقد حصلت الباحثة على معظم التعليقات من المقالات التي تعرضت للوحات سواء بالنشر أو التعليق أو الإضافة وذلك نظراً لقيمتها العلمية وإسهامها في إضافة المزيد من المعلومات عن هذه الفترة قليلة النصوص إلى حد ما، وكذلك لعرض اللوحات لمواضيع شتى وردت في ثنايا نصوصها المفترض أن تقتصر على غرض محدد هو النذر أو الهبة.

وقد اتبعت الباحثة تقسيمات العلماء الأجانب لأنها تعبر بدقة عن ماهية اللوحات، وحيث جاءت تصنيفاتهم متماشية مع نصوص اللوحات والمعنى اللغوي للكلمة في تعريفهم لكل من الهبة والنذر، كما يلي:

Donation: The act of giving or granting ; the act by which a thing or a use of it is transferred to a person or corporation ; to give a person the whole of one's property.⁽⁸⁾

وترجمتها:

الهبة: لإعطاء أو لإهداء، العمل الذي يتم بواسطته نقل أو استخدامه إلى شخص آخر أو هيئة أخرى، العمل الذي يتم بواسطته نقل شيء أو استخدام هذا الشيء إلى شخص آخر أو هيئة أخرى، إعطاء شخص كل ممتلكات شخص آخر. أما بالنسبة للنذر فجاء تعريفه كالتالي:

Votive: Expressing one's wishes , Invoking prayers to god for mercy and also invoking offerings to be present to deceased.

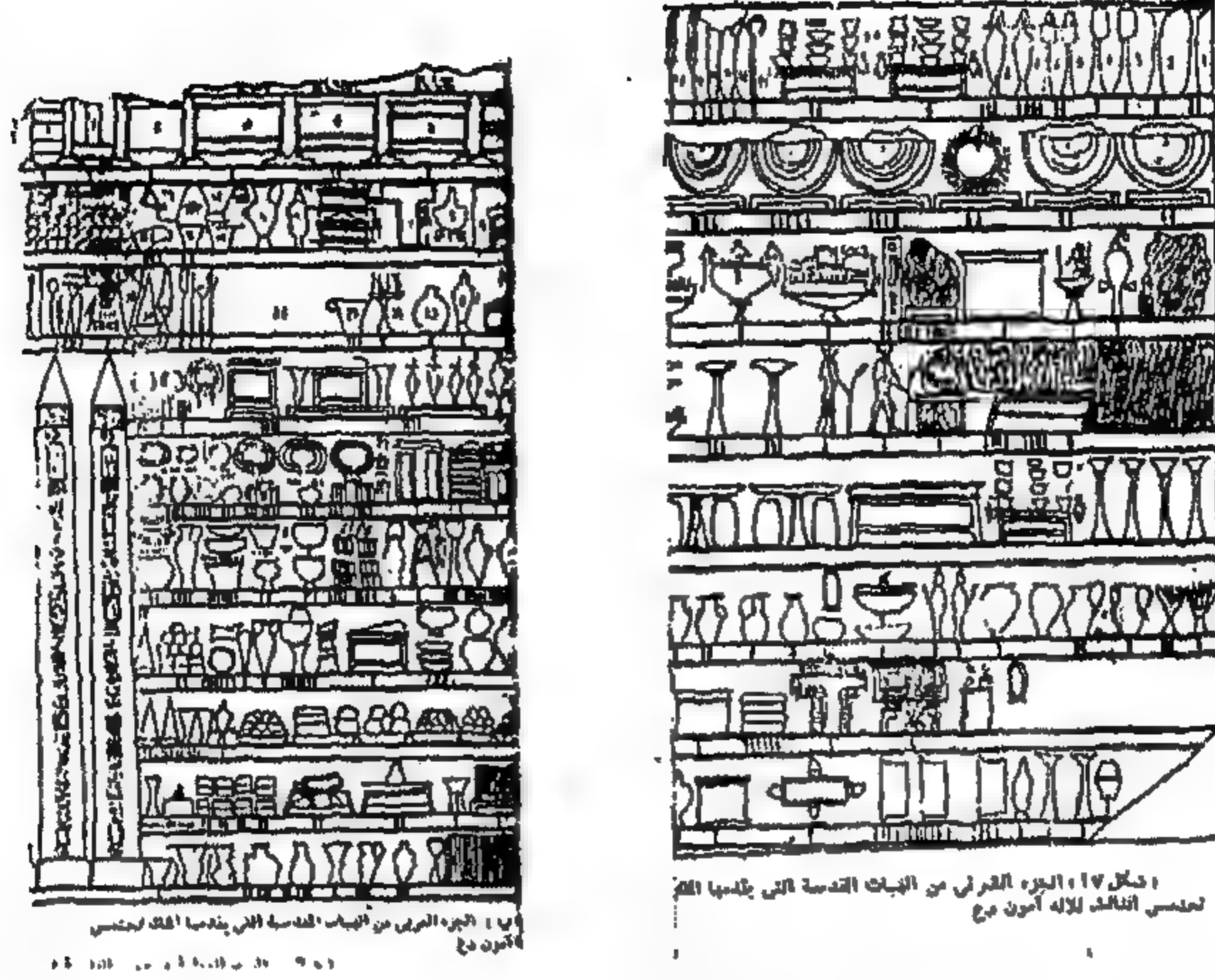
وترجمتها:

النذر: التعبير عن أمنيات الشخص، صلوات شفعية للإله بطلب الرحمة وأيضاً تقديم قربانين عن طريق الدعاء كهبة للمتوفي. ولأن كل اللوحات مندورة للمعابد والمقابر لتكون في أماكن مقدسة يرجي الانتفاع بها للمتوفي عند وضعها في القبر، وظاهرة للعيان وتتمتع بالحماية ويتمتع صاحبها بالصلوات القرابين، ويتمتع الكاهن المختص بتنفيذ ما فيها بذبوع محتوياتها عند وضعها في المعبد، لذا فإن الباحثة تعرض للوحات على أساس موضوع نص اللوحة وهل هو نص نذري أو نص هبة، وسيتم عرض اللوحات بترتيب جلوس الملوك مقدمي اللوحات على العرش، ونفس الترتيب بالنسبة للخاصة الذين قاموا بتخصيص اللوحات في عهد هؤلاء الملوك.

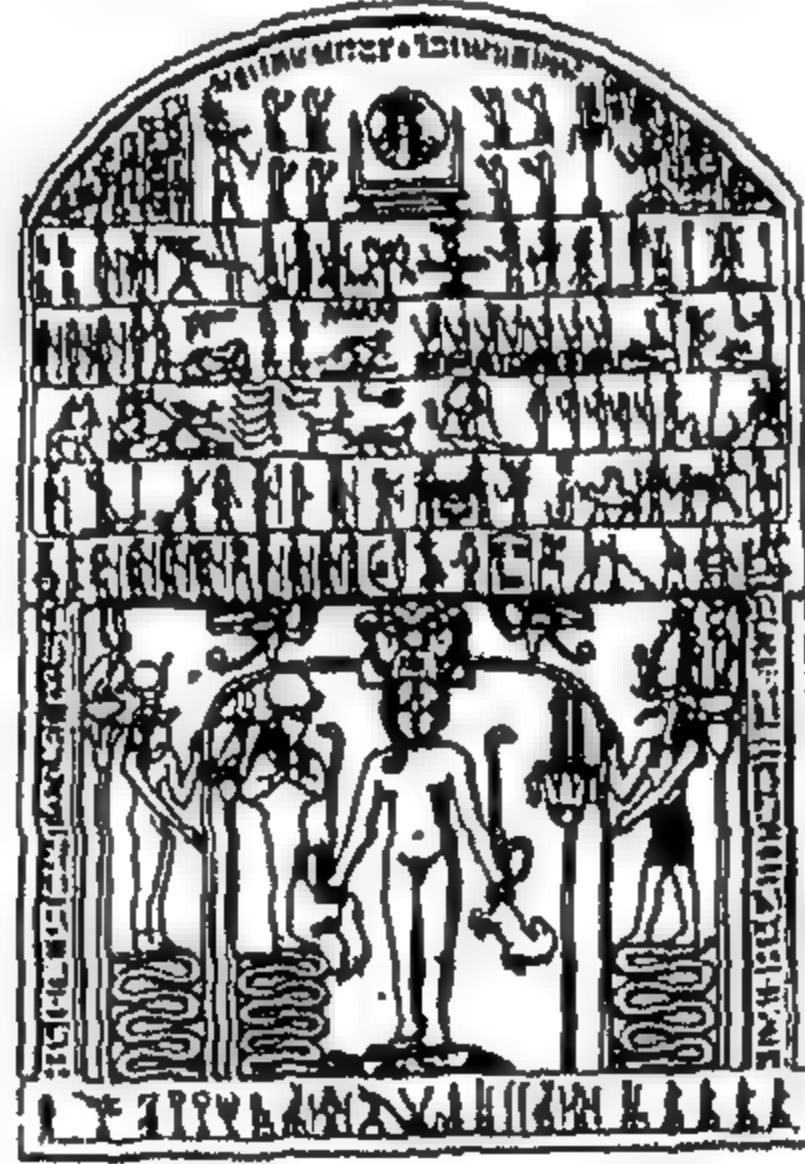
تم وضع صورة لكتابة النص كما هو موجود على اللوحة (في بعض اللوحات وعند عدم وجود صورة مرافقة بالمرجع)، تم وضع شرط مائلة // للتعريف بوجود

حروف مختفية أو محوطة جزئيا أو كليا. تشير الأقواس المربعة [] لوجود فراغ أو فجوة. الأقواس ذات الزاوية < > تحتوى حروفا تم إهمالها في النص، الأقواس الهلالية () خصصت لشرح رمز أو اختصار. النقط الموضوعه في الأقواس المربعة [...] تمثل تقريبا عدد الأحرف الناقصة. وتمت إضافة معلومات إضافية بينط أصغر بديلة عن الرجوع إلى الهوامش التي ستقتصر على ذكر أسماء المراجع.

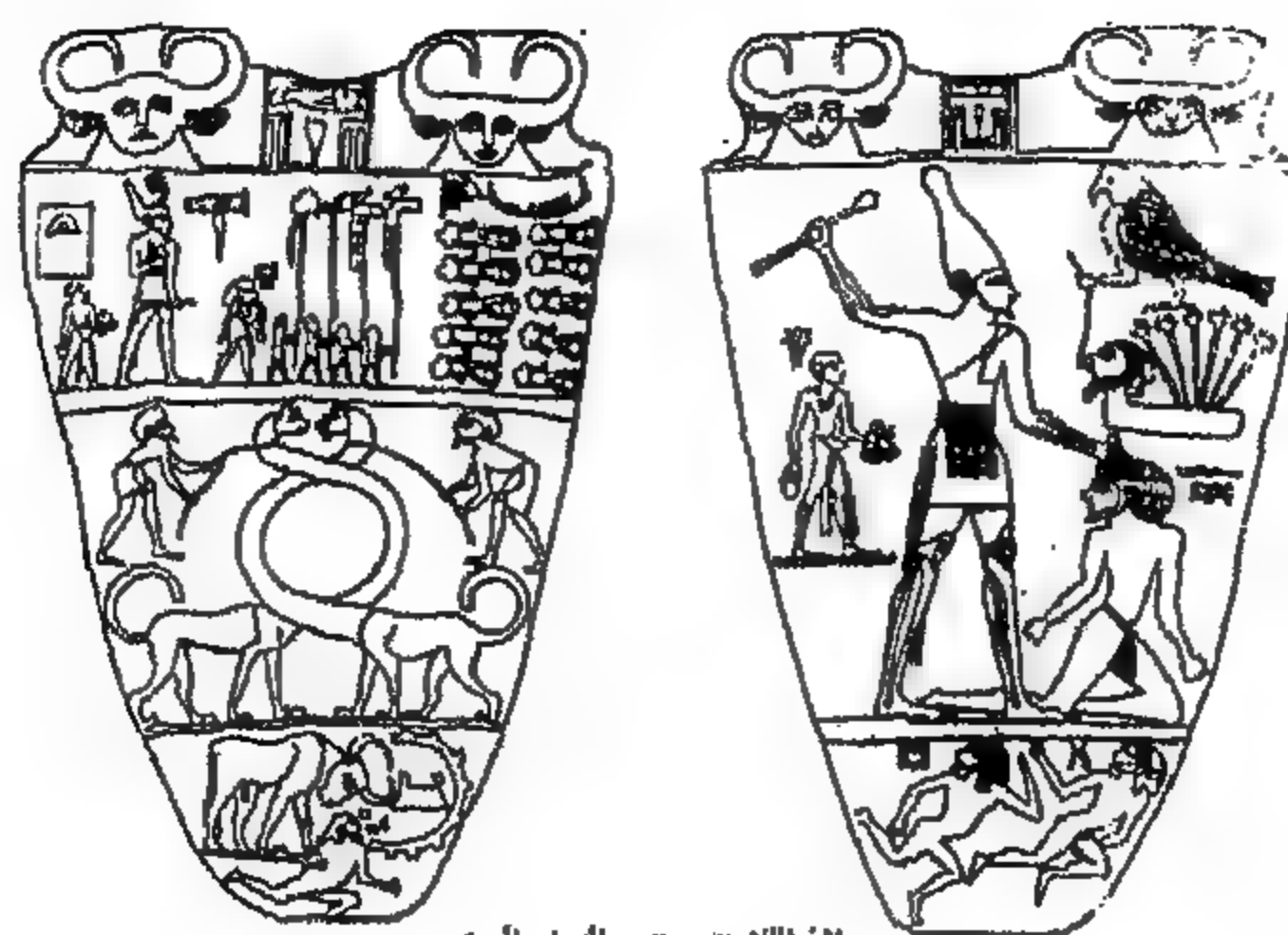
أما في الكتاب الذي بين أيدينا فقد تم حذف النصوص المتشابهة مع إيراد النصوص المتميزة التي ترتبط بالدين والتدين ودورهما في حياة المصري آنذاك. وستعرض بعض الموضوعات بالصورة التي وردت بها بالرسالة نظرا لكونها تختص بمواضيع مستقلة ترتبط باللوحات. وكذلك حرصت الكاتبة على أن ترد أسماء الشخصيات والمعبودات بالصورة التي كتبها بها المصري القديم، لا كما ترد في معظم الكتب بالتصحييف والتحوير اليوناني للأسماء والتي اعتدنا أن نقابلها في معظم الكتب، محتذين ما نعرف عليه الآن من ضرورة استقاء معلوماتنا عن حضارتنا المصرية القديمة من منابعها الأصلية وأن نتواصل معها مباشرة بنشوء جيل من الدارسين لعلم المصريين من المصريين الغيورين على تراثهم القديم.



(رسم رقم ١) هبات الملك "تحوتمس الثالث" لمعبد الكرنك كما صورت على جدران المعبد
والتي صارت مثلاً يحتذى من لاحقيه - نقلاً عن سيد توفيق

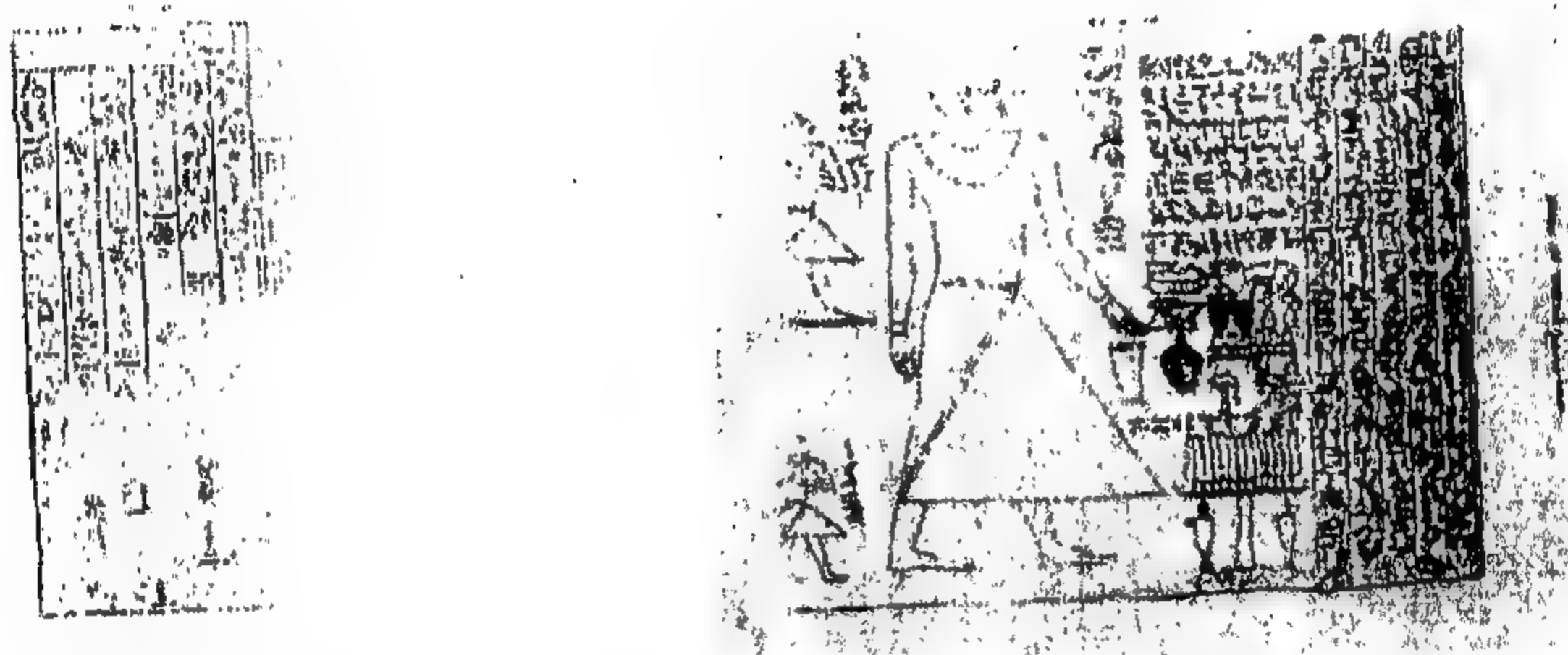


(رسم رقم ٢) لوحة سحرية للعلاج يظهر عليها المعبود حربوقراط - أي "حور الطفل" -
مسيطرًا على كل مسببات الأمراض من حيوانات مؤذية وهوام، والنص هو
لتعاويد تضمن الشفاء والسيطرة الكاملة على القوى الشريرة

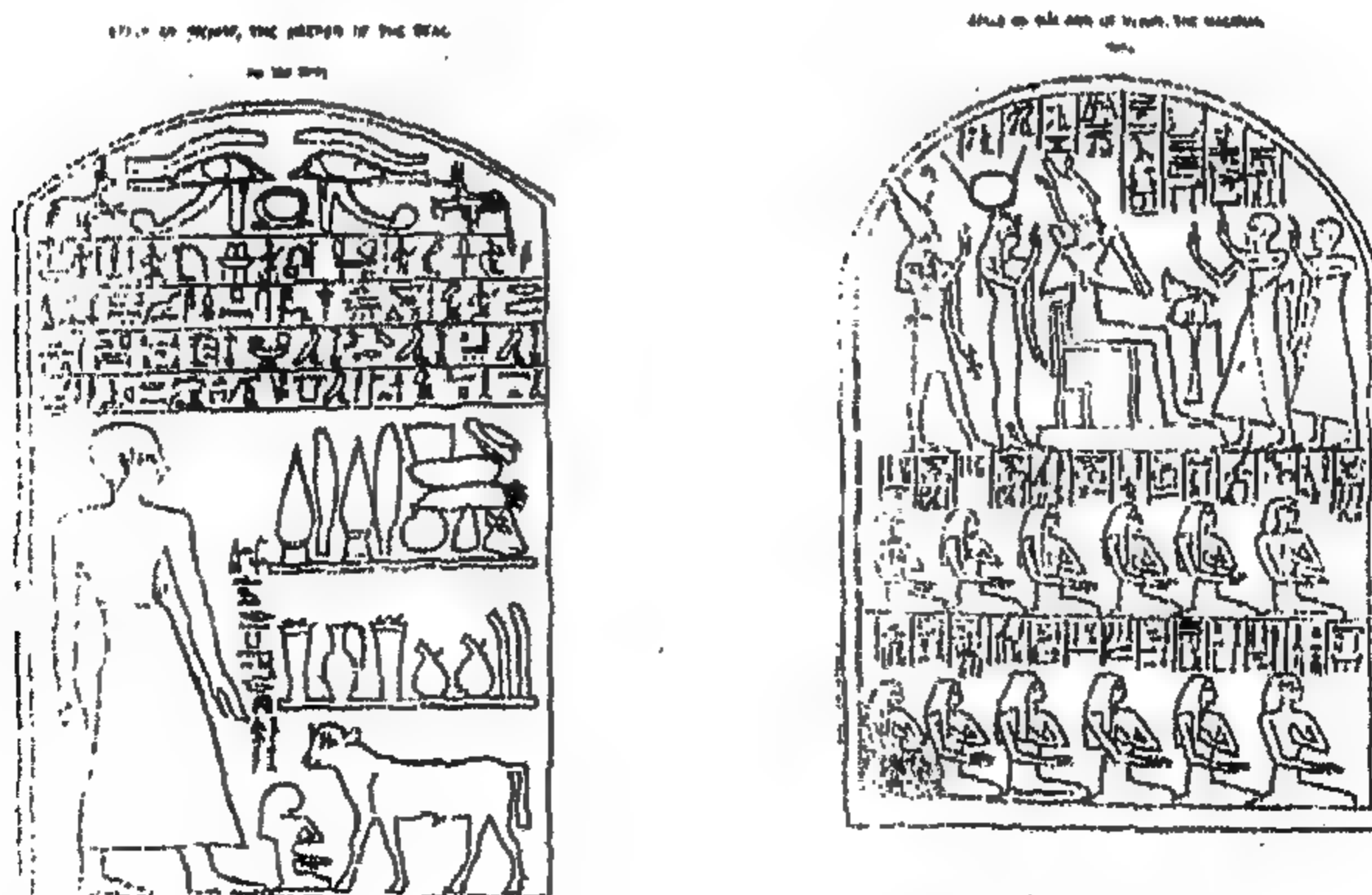


سلاح الملك لاهمير - المتحف المصري .

(رسم رقم ٣)

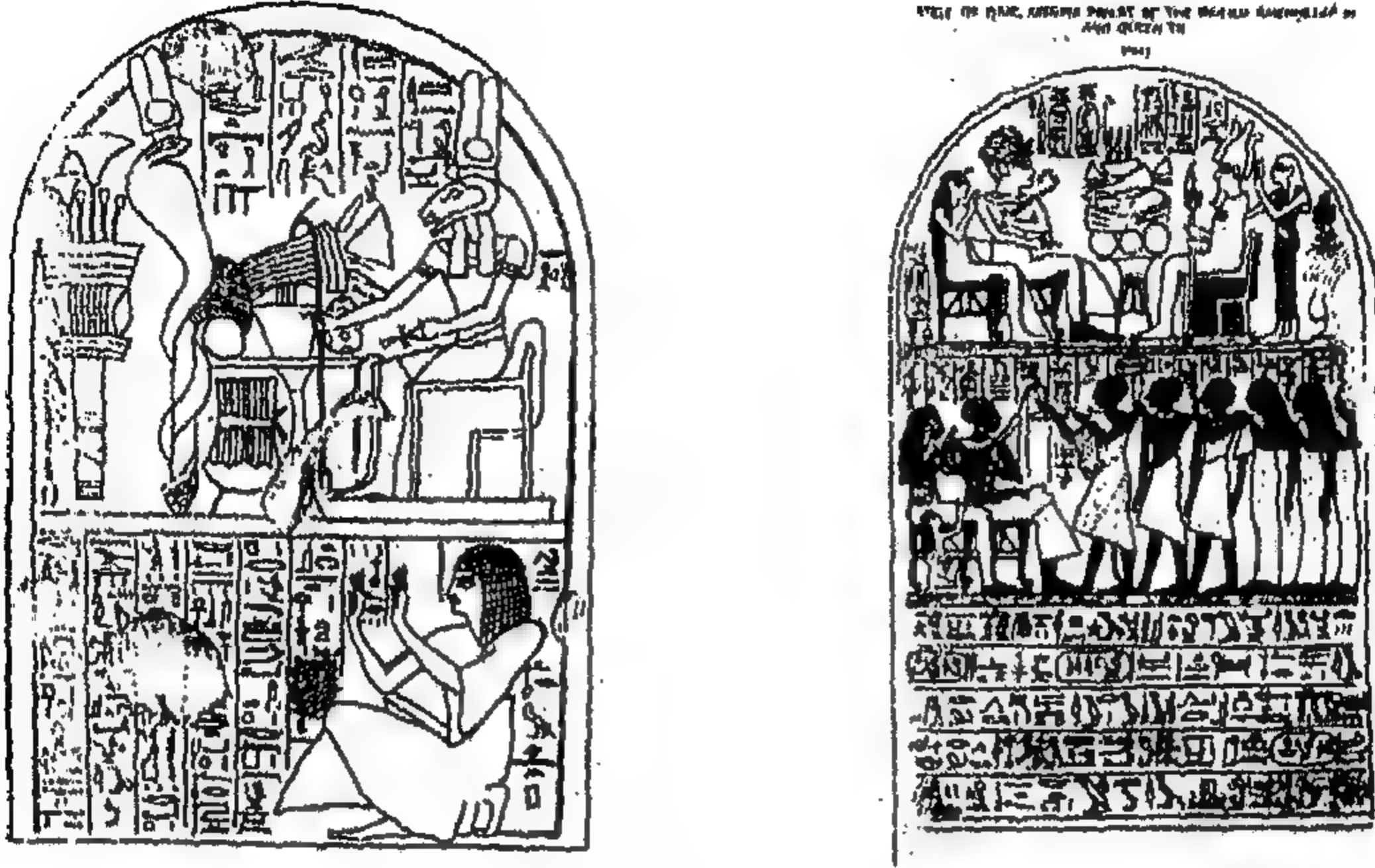


(رسوم أرقام ٦ و ٧) نماذج من لوحات مستطيلة الشكل معروضة بالمتحف البريطاني



(رسوم أرقام ٨ و ٩) نماذج من لوحات الدولة الوسطى معروضة بالمتحف البريطاني

تطور الديانة المصرية



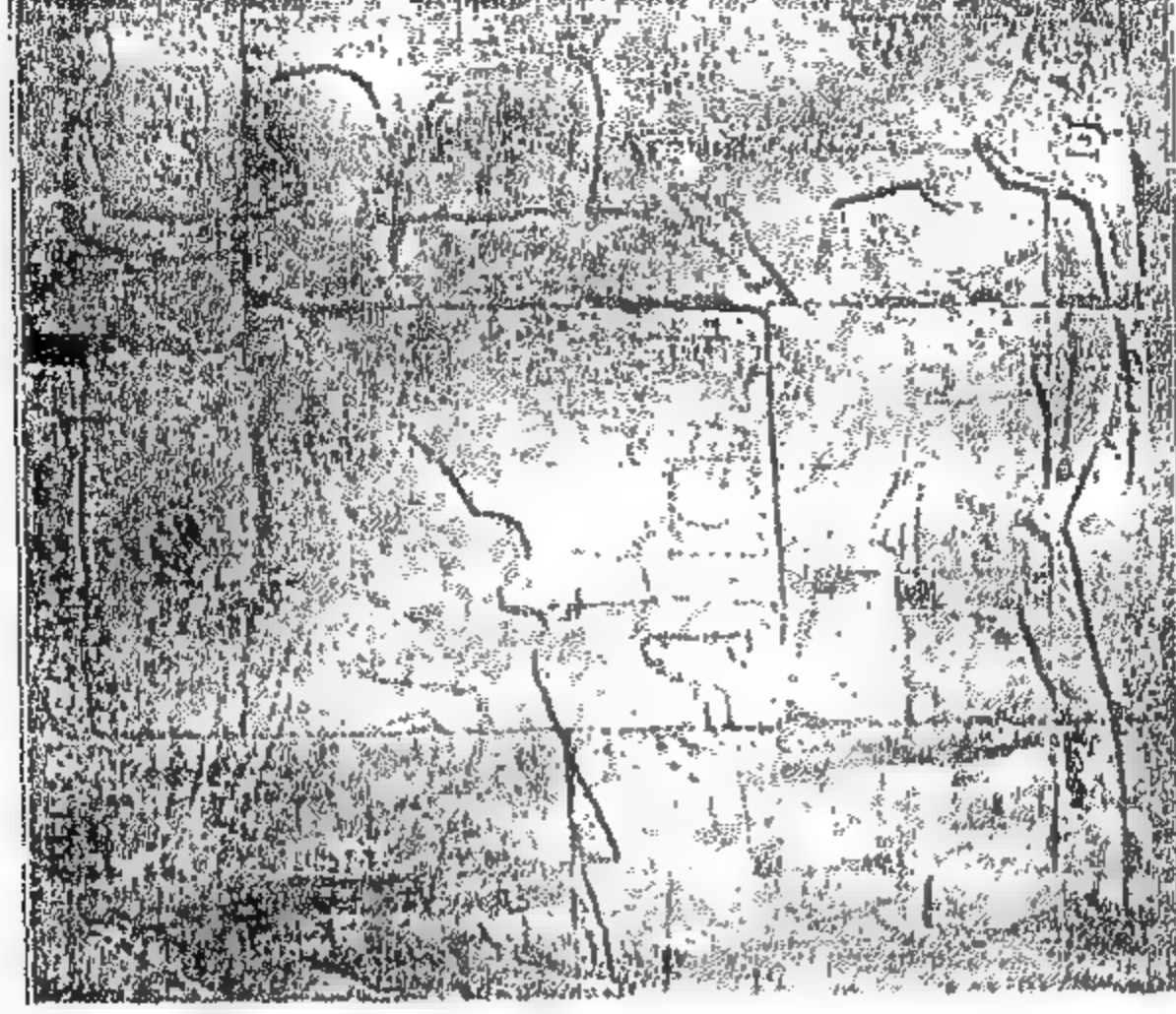
(رسم أرقام ١٠ و ١١) لوحات من الدولة الحديثة يلاحظ فيها ظهور النصوص الطويلة مع التفاصيل الغنية بالمنظر



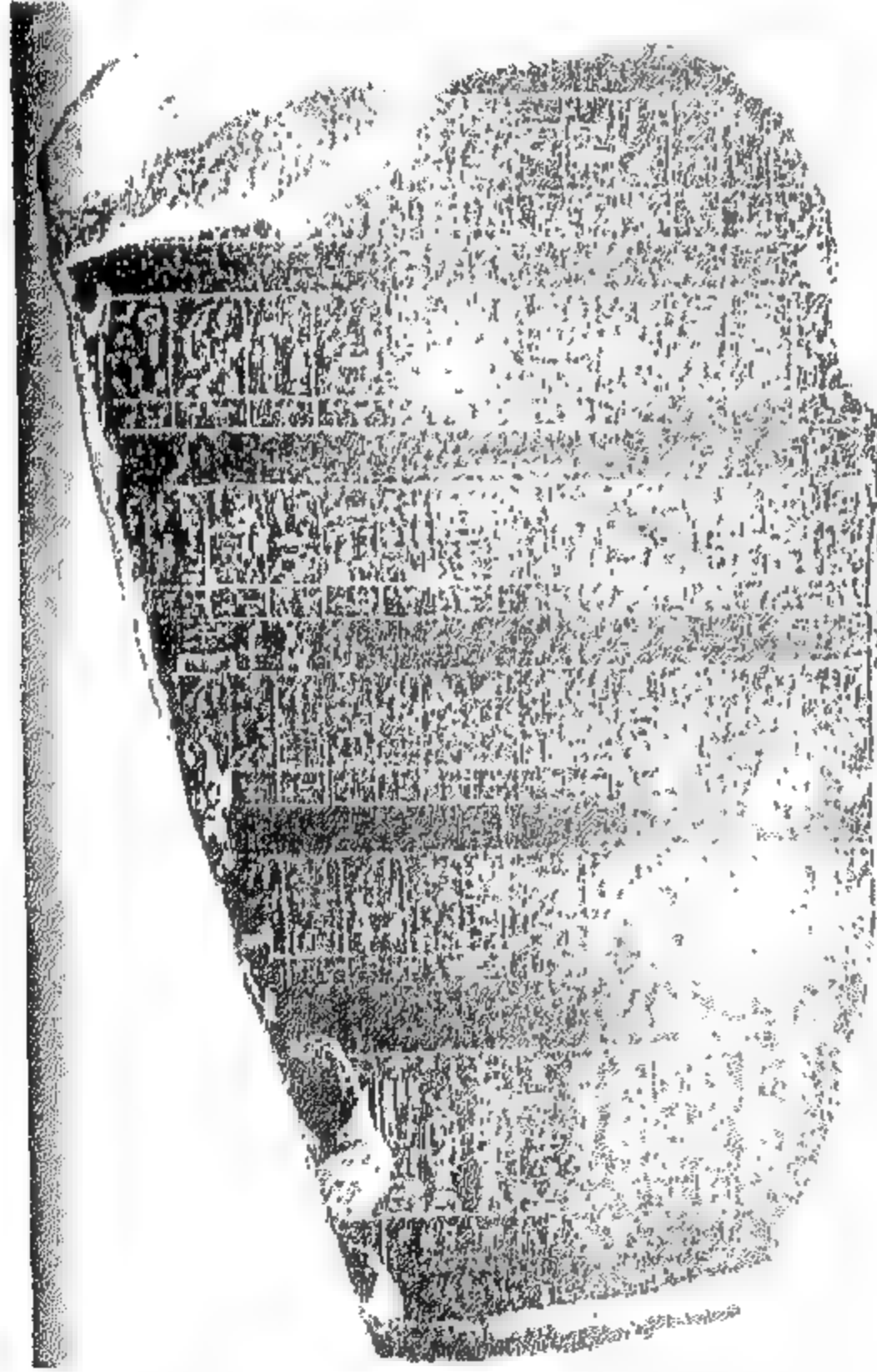
(رسم رقم ١٣) لوحة حجرية بالمتحف البريطاني يتقدم فيها طالب النذر للمعبود أوزير بأمانياته و تظهر فيها قلة العناية بالنسب الجسمانية للأشخاص



(رسم رقم ١٤) لوحة الملك بعنخي والتي يسجل عليها تفاصيل دخوله مصر واستيلاءه على عرش البلاد وهي المعروفة باسم لوحة الحصان، ومعرضة حالياً بالمتحف المصري وفيها يظهر أمراء الدلتا الخاضعين ومنهم مقدمي الهدايا أو المكتفين بالسجود بين يدي الملك الغازي



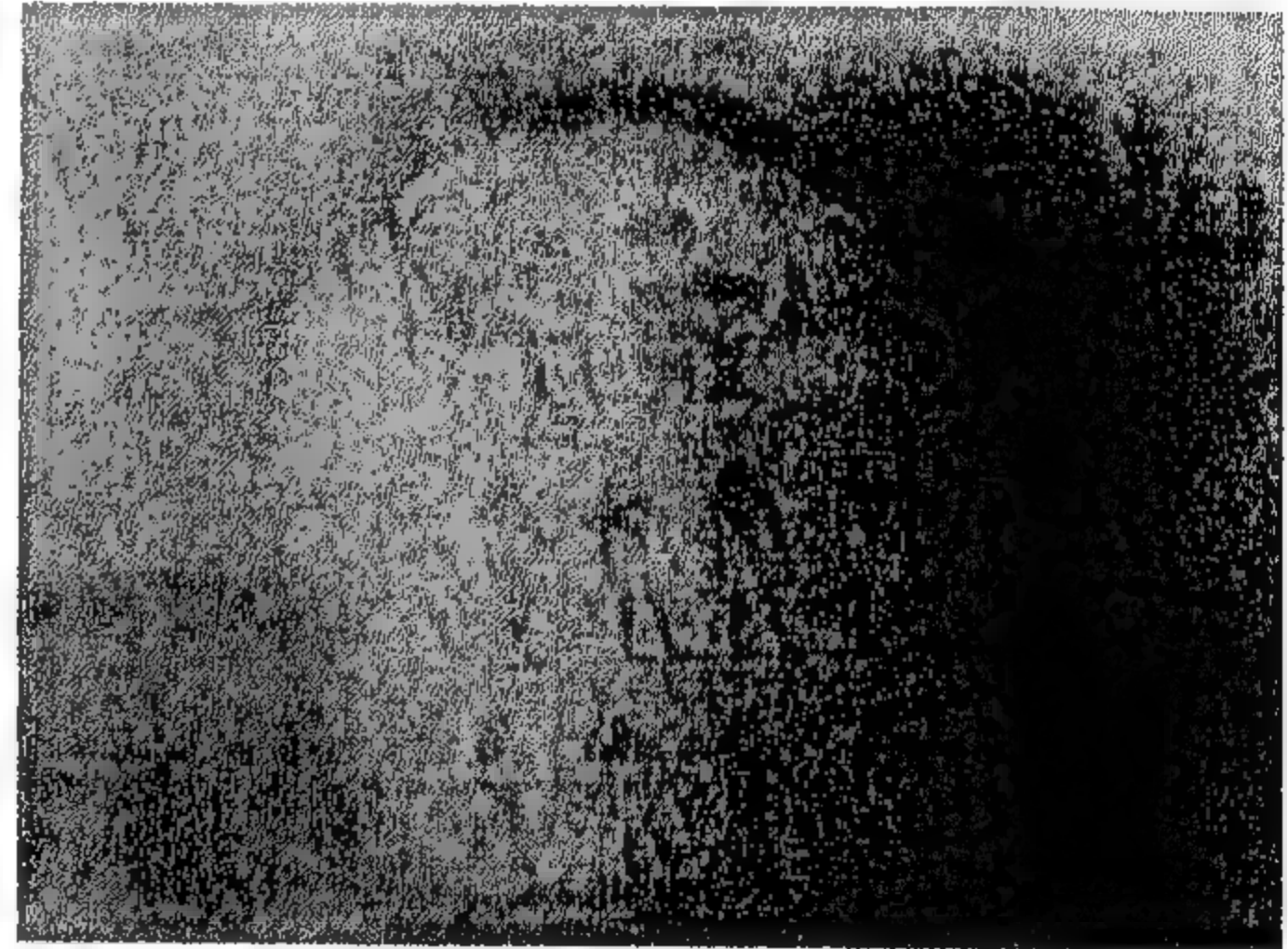
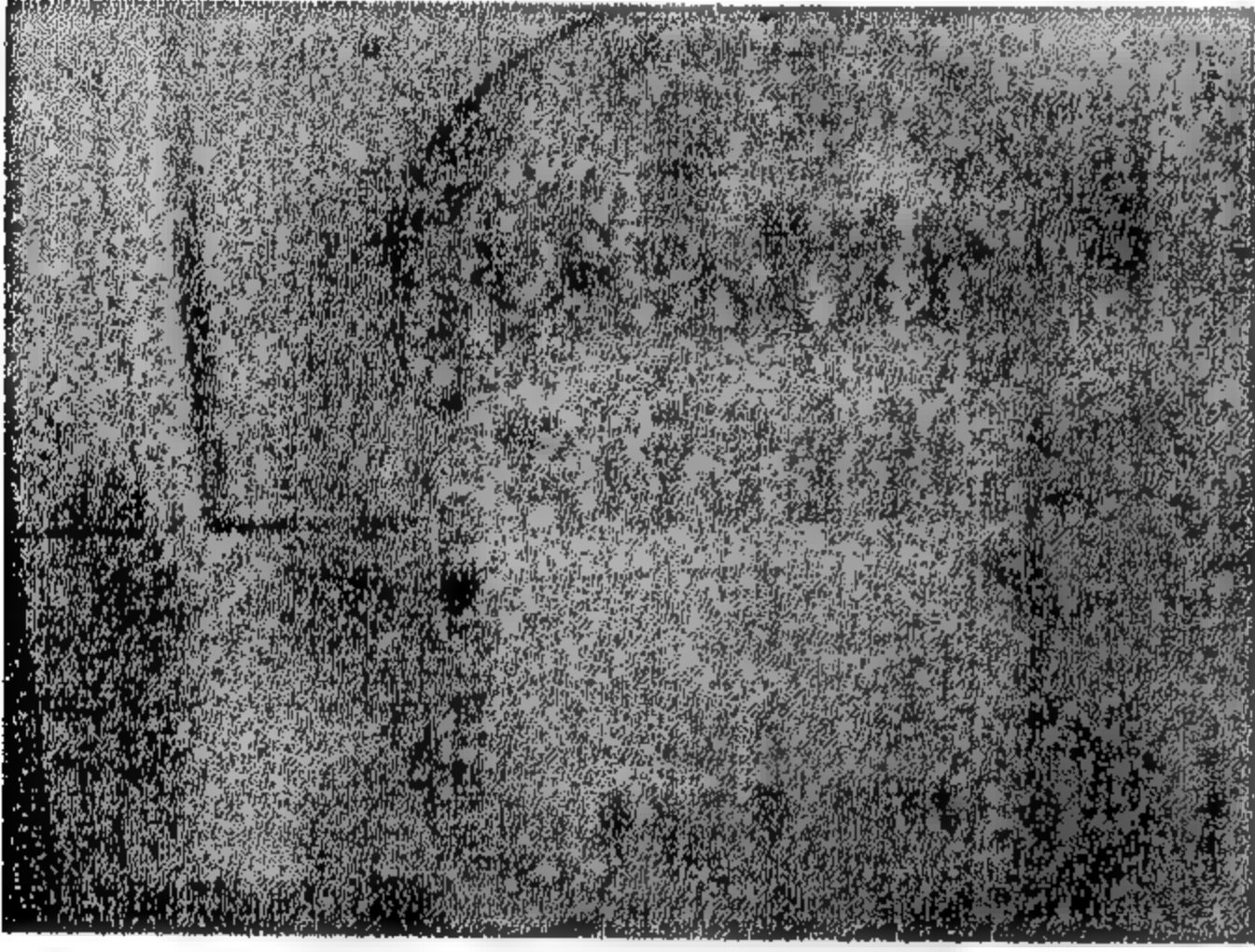
(صورة رقم ١) أمنحتب رئيس كهنة آمون يتقبل إنعام رعمسيس التاسع وقد صور بنفس حجم الملك وهو وضع فريد لم يتكرر



(صورة رقم ٢) حجر بالرمو



(صورة رقم ٣) لوحة طلب قرابين خشبية تصور سيدة أمام حور براس الضقر (المتحف البريطاني)

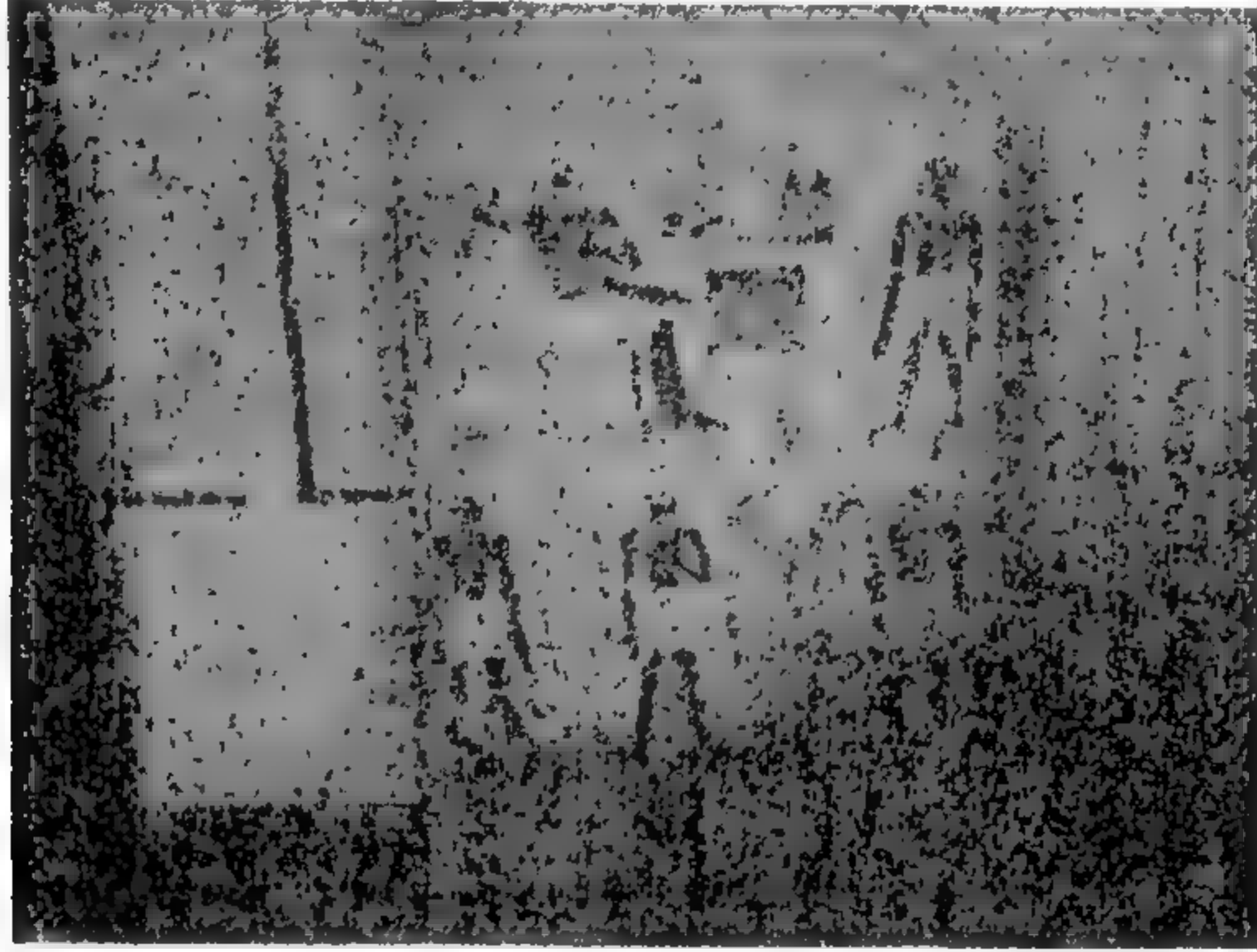


(صور أرقام ٤ و ٥) لوحات طلب قرابين عائلية من الحجر الجيري (المتحف المصري)

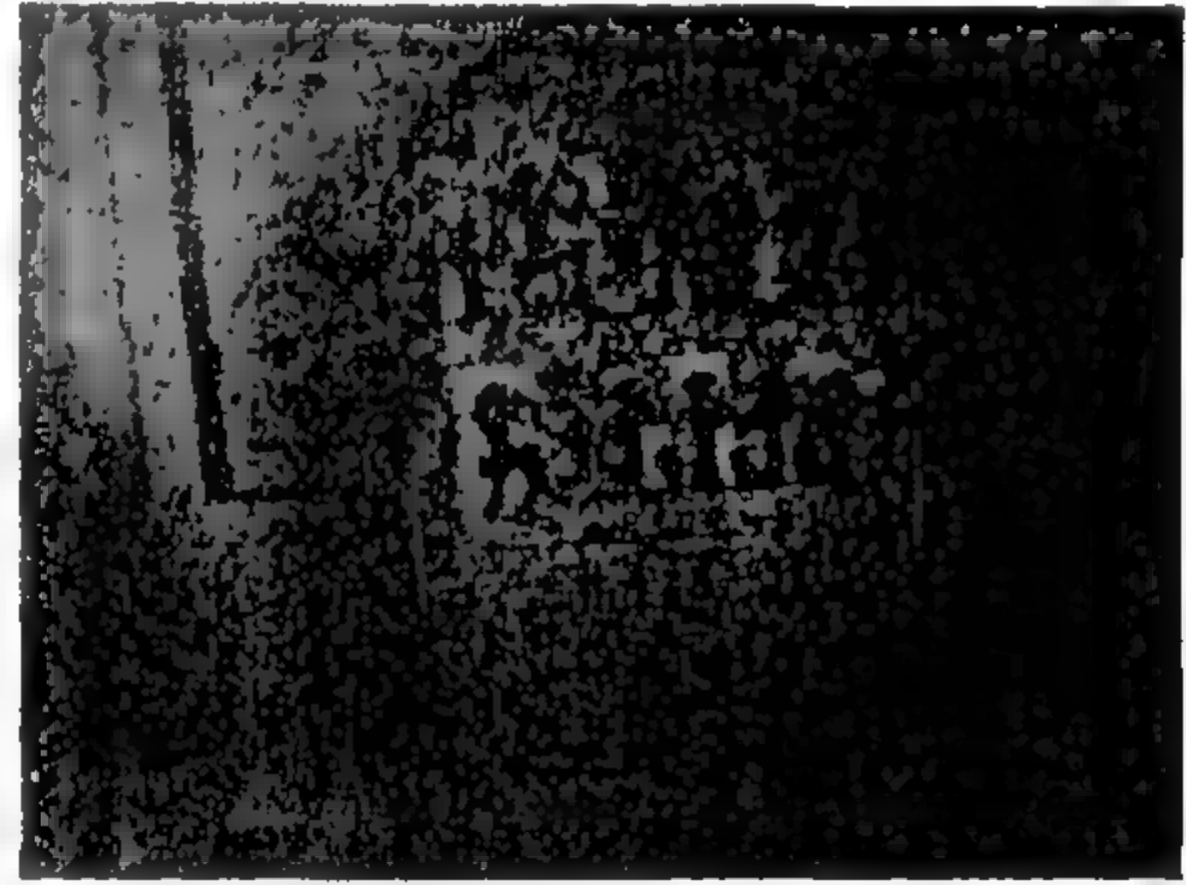
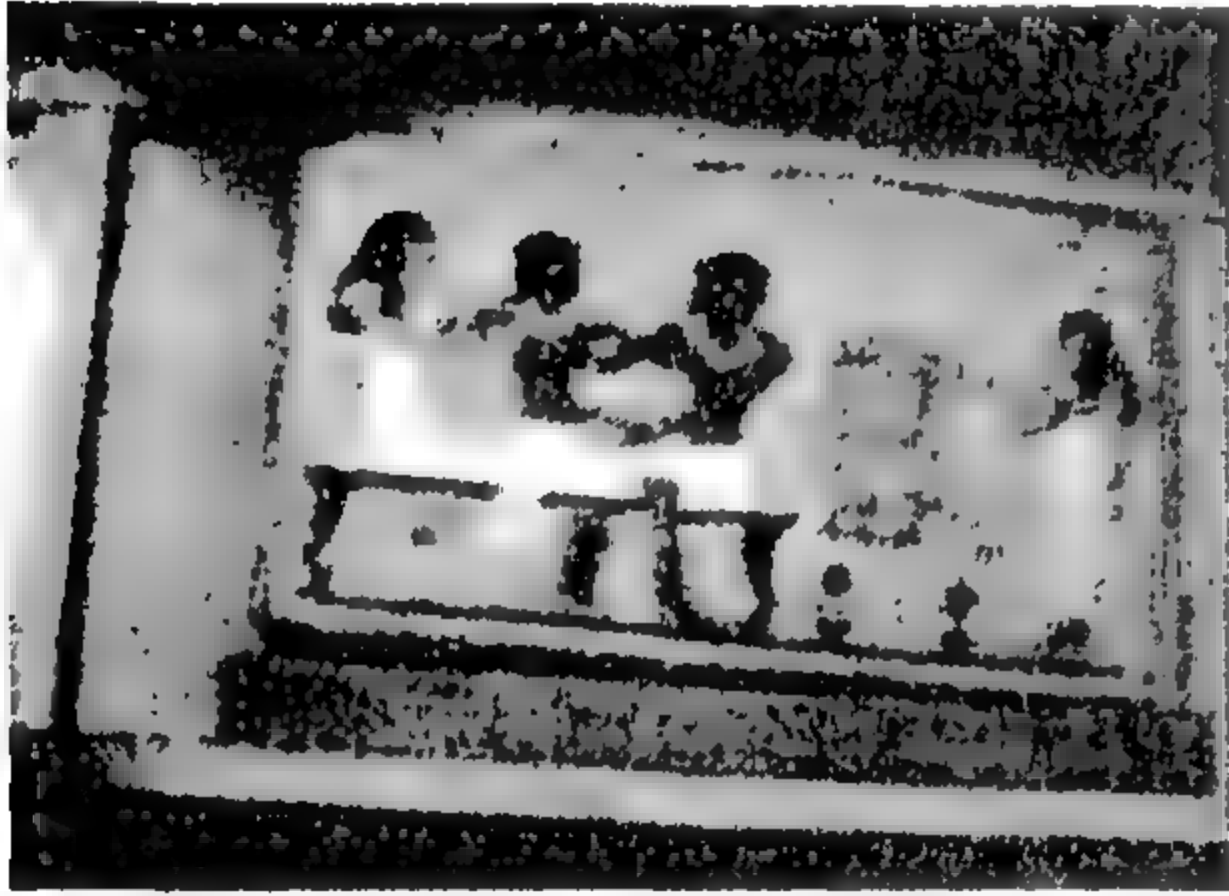


(صورة رقم ٦) أماكن وضع اللوحات بالمقابر - نموذج من السرايوم

إهداء من الأستاذ الدكتور: محمد إبراهيم (جامعة عين شمس)



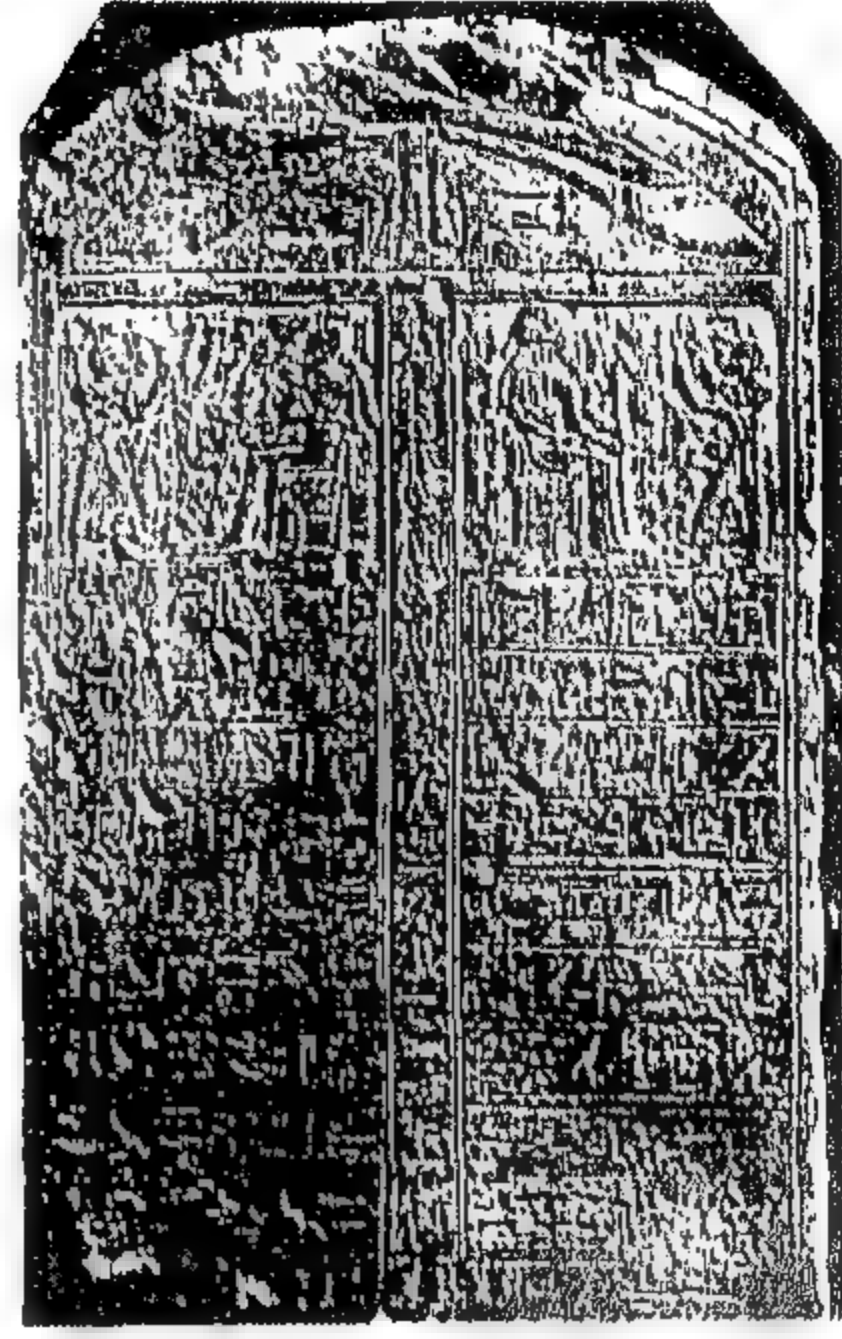
(صورة رقم ٧) لوحة طلب قرايين مقطوعة من جدار مقبرة ومعرضة الآن في المتحف المصري بالقاهرة



(صور أرقام ٨ و ٩) لوحات من مختلف العصور المصرية القديمة لطلب القرايين بالمتحف المصري



(صورة رقم ١٠) لوحة موجودة بمتحف في كارلسبرج في كوبنهاجن



(صور أرقام ١١ و ١٢) لوحات ملكية أو مقدمة من أفراد مقدمة لعبودات مختلفة ويظهر فيها تفاصيل كثيرة ولكن نفقاً. لدقة المصورات الخشبية وتتميز أيضاً بصغر حجمها

حواشي الفصل الأول

١ Budge, W.: Hieroglyphic Texts from Egyptian Stelae in the British Museum, Oxford, 1925, plate 1

٢ كلير لاكلويت: الفن والحياة في مصر الفرعونية، ترجمة فاطمة عبد الله، مراجعة محمود ماهر طه، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ١٦٤

٣ رمضان عبده على: حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية العصور الوطنية، ج ١، القاهرة، ٢٠٠٣، ص ٤٠٤ - ٤٠٥

٤ جيمس هنري برستد: تاريخ مصر منذ أقدم العصور إلى العصر الفارسي، ترجمة حسن كمال، مراجعة محمد حسنين الغمراوي، القاهرة ١٩٩٧، ص ٤١١

٥ Daressy G.: "Notes sur les , XXII^E , XXIII^E , et XXIV Dynasties" Rec. de Trav., Paris, 1913, P.129

٦ Yoyotte, J.: "Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe ", MIFAO, Tome 66, Le Caire 1961, p. 54 ~ 161.

٧ عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها، القاهرة ١٩٩٢، ص ١٩٠ .

الفصل الثاني

سمات اللوحات

يشتمل هذا الفصل على ثلاثة مباحث كما يلي:

١- مواد الصنع:

صنعت اللوحات محل الدراسة من الأحجار أو من الخشب، وإن غلب على صناعتها الأحجار وبصفة خاصة الحجر الجيري، ثم بعض الأحجار الصلبة مثل البازلت أو الجرانيت وذلك بالنسبة للوحات الهبات بخاصة والتي كانت تعد لتوضع في المعبد أو يتم صناعة أربع لوحات متماثلة من الهبة الواحدة ليتم تثبيتها على حواف الأرض الموهوبة في حالة وقف أراض لمعبد ما. أما بالنسبة للوحات النذور فقد شاع استخدام الخشب فيها، مع ندرة واضحة في استخدام الأحجار وخاصة بالنسبة للوحات الأفراد، أما الملوك فقد كان الحصول على الأحجار متاح بسهولة ومن ثم فقد شكلت الأحجار المادة الأساسية للوحات الملوك سواء لوحات الهبات أو النذور. ولقد تميزت اللوحات بموضوعيها بصغر الحجم ولم يستثنى من ذلك سوى اللوحات الملكية التي تتضمن تاريخاً لأحداث معينة مع هبات قدمت في تلك المناسبات (مثل لوحات "شاشانق" من الأسرة الثانية والعشرين، والملك "بعنخي" من الأسرة الخامسة والعشرين، والملك "بسماتيك" من الأسرة السادسة والعشرين). وتفاوتت أحجام اللوحات عموماً بين صغيرة الحجم (أقل من المتر طولاً وعرضاً) ودقيقة الحجم (أقل من ربع المتر طولاً وعرضاً) وذلك في لوحات الأفراد من الخاصة من كبار الموظفين وكبار الكهان، أو من الفقراء الذين حرصوا على إتباع سمة العصر بعمل لوحات تخلد أسماءهم وتقواهم تجاه المعبودة المختلفة.

٢- طريقة التنفيذ:

انحصرت مواد صناعة اللوحات في الأحجار وخاصة للوحات الهبات، وفي الأخشاب وخاصة للوحات النذور، وبالتالي فقد كان لطبيعة كل مادة ما يناسبها من طرق تنفيذ سواء بالنقش (بارز وغائر)، أو بالرسم وتلوينه بألوان مائية زاهية كما يلي:

بالنسبة للوحات المصنوعة من الأحجار فقد كان يتم صقل سطح اللوحة، وأحيانا ظهرها أيضا وذلك تمهيدا لوضع المنظر ونص التكريس عليها، بينما كانت بعض اللوحات خشنة الظهر وذلك لكونها معدة للتثبيت في جدار المعبد أو المقبرة، وأهمل استكمال صقل الجزء السفلي من بعضها عندما كانت تعد للتثبيت في الأرض. استخدم النقش البارز في عمل المنظر العلوي في معظم اللوحات الواردة في الدراسة، ليخالف تنفيذ النص الذي يشغل عادة الجزء الأسفل من اللوحة والذي تم تنفيذه إما بالنقش الخفيف، والذي يصل أحيانا مجرد حروز على واجهة الحجر ولقد تم استخدام تلك الحروز في تنفيذ نصوص معظم لوحات الهبات وحتى الخاصة بالملوك منها مما يدل على أن السبب لا يعود فقط للافتقار لوجود العامل المتخصص والذي يتكلف تكلفة مادية أعلى بالطبع ولكن كان ذلك ربما انعكاسا ومرآة للحالة السياسية المضطربة التي قدمت فيها تلك اللوحات، فلقد لاحظت الباحثة تناسب جودة اللوحات وخاصة الدلتاوية المصدر تناسباً طردياً مع الاستقرار السياسي السائد آنذاك، فكلما كان حكم الملك الجالس على العرش أطول ظهرت لوحاته واللوحات المكرسة خلال عهده في صورة أجمل وأدق من تلك التي قدمت خلال فترات انتقال السلطة أو وجود تنافس بين أكثر من بيت مالك في آن واحد. فمثلاً لوحات الملوك "شاشانق الثالث" والذي وجد من عهده أحد عشر لوحة تبلغ فيها مساحات الأرض الموهوبة للمعابد مساحات كبيرة، وكذلك الملك "شاشانق الخامس" وخلال عهديهما كانت

اللوحات أفضل من اللوحات المنسوبة لعهد "نف نخت" من الأسرة الرابعة والعشرين رغم قوته وطول فترة حكمه كأمر محلي ثم اعتلائه العرش وذلك لكثرة صراعاته مع الملك الكوشي بعنخي. فلقد وجد له لوحتين في مدينة بوتو القديمة قدم نفسه في أولاهما على استحياء كقائد ليجي، وفي الأخرى احتل غيره مكانة الملك - أو الشخص الرئيسي - في اللوحة، وكانت الهبات ضئيلة وتنفيذ اللوحات سيء للغاية. (رسم وصورة رقم ١)

هذا بينما ظهرت لوحات ملوك الأسرة الخامسة والعشرين مثل الملك بعنخي وخاصة تلك الموجودة في معابده بجبل البرقل وكذلك لوحات الملك تهارقا منفذة بصورة جيدة ومتقنة. (رسوم أرقام ٢ و ٣ و ٤)

ثم لوحات الملك "بسماتيك الأول" من الأسرة السادسة والعشرين بالمقارنة مع خلفائه ومعاصريه فقد صارت اللوحات تعكس مدي تمكن العاهل من موارده وصنائه من رجال الحاشية والسلطة ثم العمال والفنانين على حد شبه سواء. وقد تميزت هذه اللوحات ببعض السمات منها:

- تفاوت أحجامها فهي قد تتعدي المتر طولاً وقد تصل إلى بضعة سنتيمترات لاتصل إلى ربع المتر. (رسم رقم ٥)

- رغم تفاوت أحجامها فقد اشترك معظمها في استدارة القمة. (وإن تم العثور على المستقيم منها في قمته)، وكذلك على أن يشغل قرص الشمس الجناح هذا الجزء المستدير كحماية لمحتويات اللوحة باعتبار هذا الشكل ممثلاً للمعبود حورس الكبير المعبود الإدفوي والذي تم تفضيله عن سائر المعبودة الحامية ليتولى تلك المهمة بنقشه على بوابات المعابد والمقابر على حد سواء وهي المشيدات الثابتة، بينما اللوحات غرض منقول عرضة لتثبيته في أي مكان أو حتي حمله والتنقل به. (رسوم أرقام ٦ و ٧)

- استخدمت الألوان المائية في تلوين المنظر العلوي، وكذلك تم تحديد أرضية المنظر بلون مخالف، وقد يتم تعميم لون واحد على اللوحة كلها بعد الانتهاء من نقشها بالكامل، هذا بينما استخدم اللون الأسود بكثرة في تلوين النص الخاص بتكريس اللوحة سواء بالكتابة به على السطح الأملس للوحة أو في ملء الحزوز الممثلة لحروف الكتابة به.

- تعرضت اللوحات الحجرية إما لعوامل التعرية التي عملت على تفتتها لوجودها في العراء سواء في أفنية المعابد أو في الأراضي التي يحمل نصها تكريسها لإله معين وكاهنه الموكل له إدارتها، أو حتى تعرضها للاعتداءات البشرية عليها بتحطيمها قديما لإضاعة مستند التوثيق للأرض الموهوبة.

حدث هذا التحطيم قديما رغم تفضيل المصريين آنذاك لنقش لوحة تسجل لحدث معين، مثلما حدث في التحقيق مع الكهنة مختلسي القرابين الخاصة بابن الزعيم الليبي شاشانق والذي سجل أحداث القضية بكل ملابسها ونتائجها على لوحة قدمت للمعبد لتحفظ في أرشيفه وكذلك تكرار ذلك في ظلامتي بتيسي، وغيرها من الأمثلة الموجودة في استعراض الباحثة لنصوص اللوحات. وحديثا وخاصة المصنوعة من الحجر الجيري منها لاستخدامها كسباخ للأراضي الزراعية خاصة مع وجودها في أماكنها الأصلية بالدلتا الفقيرة التربة. أو استخدامها كمجرد حجر في بناء حديث مثل: لوحة العام الرابع عشر من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢:

حيث ظهرت هذه اللوحة عند سقوط مبنى في مجاورات هليوبوليس وكانت مستخدمة ضمن مواد البناء. ورغم أن اللوحة في حالة جيدة من الحفظ فإن الكتابات المنقوشة بحزوز لا تكاد ترى قد محيت في أماكن عديدة^١. (صورة رقم ٢)

وظهر الملك وهو يحمل لفة في يده ويتحدث مع ثلاث آلهة واقفون أمامه، يمسك كل منهم بصولجان في يده وهم على التوالي:

١- المعبود أوزير: بشكل المومياء وعلى رأسه تاج أتف* ويقرأ معه جملة

"تلاوة من أوزير *dd mdw in Wsir*"

٢- المعبود حور: برأس الصقر متوجا بالتاج المزدوج (بشت) ويقرأ معه

الجملة " تلاوة من [حور] *dd mdw in hr*

٣- المعبودة إيزة: وعلى رأسها قرص الشمس المحاط بقرني البقرة، ومعها

جملة " تلاوة من إيست وس " *dd mdw in Ist-ws* والقراءة الأخيرة غير

واضحة إلى حد ما، وربما كانت تحتوى اسم المعبودة *Wr 3.s* ربة

هليوبوليس (عين شمس الحالية)، وربما كانت خاصة بضاحية منها فقط.

والنص بالجزء الأسفل من اللوحة يتكون من أربعة أسطر تجرى من اليمين

لليسار كالتالي:

النص

" 1- *h3t sp14 hr hm N-sw-bity nb-t3wy* (*Wsr M3't R' - stp n R') s3 R' nb- h'w* (*š3 š3nk - s3 B3stt*) *di 'nh mi R' dt 2- rb'-wr hry-tp-t3wy s3-nsw s3-smsw n nb-t3wy h3ty (B3knfy) 3- ([...P3...] di B3st) mwt.s (t3 di B3st) di.n 3ht st3t 1. m shnw [...]* 4- *n w'b (P3 wb3 šri Ist) di s3.f (Ns wn-nfr) n dmi P' sbty n š3š3nk "*

١- العاشر الرابع عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب

الأرضين (وسر ماعت رع / ستب إن رع)، ابن رع، سيد التيجان (شاشانق / ابن

باستت)، له الحياة مثل رع ٢- الأمير الوراثي العظيم، [الذي] على رأس الأرضين،

الابن الملكي، الابن الكبير لسيد الأرضين، الحاكم، باك إن نفي ٣- [...با..] دي


باست، وأمه تا دي باست قدم هبة بحقل من ١٠ أرورات بحدود [...] ٤- إلى



الكاهن المطهر با أوبا با شري إيزة، معطاة لابنه نس ون نفر من مدينة سبتي إن

شاشانق (أو جدار شاشانق) " "

* تعددت أشكال التيجان التي كان الملوك والملكات وكذلك المعبودة والمعبودة يرتدونها في

المناسبات العديدة سواء كانت مناسبات دينية أو سياسية، وقد اختص بعض المعبودة ببعض التيجان مثل

تاج الآتف  الذي كان يتكون من قرص شمس تحيط به ريشتا نعام وقرنا ثور كرمز للقوة والعدل والظهور.

** التاج المزدوج  بشت ، أحد التيجان المشار إليها في النص وهو مكون من اتحاد المخروط الأبيض الذي يمثل تاج الوجه القبلي مع القاعدة الحمراء التي تتقممها حية الكوبرا أو الصل وهو تاج الوجه البحري، ويعد هذا التاج رمزا للملكية منذ العصور المبكرة لمصر ويرتديه المعبود حور كرمز لكونه السلف المباشر لفراعين مصر والذي أورثهم العرش بعد انتصاره على عمه الشرير ست.

وهنا يتحدث النص عن ابن أكبر للملك شاشانق الثالث الذي قدم هبة من الأرض تتكون من عشرة أرورات تقع في منطقة سميت " جدار شاشانق "، ومن المؤسف أن اللوحة لم توجد في موقعها الأصلي وذلك حتي يمكننا التأكد من هذه البقعة الجغرافية القديمة.

وليس الحال هكذا في الدلتا وحدها فحتى في الصعيد نجد ذات التحطيم للوحات مثل:

اللوحة الخاصة بالمدعو "آمون إم حات" ابن الكاهن الثاني لآمون رع والتي وجدت محطمة لعدة قطع ولكن بجمعها معا أعطت لوحة تستحق الدراسة فقد نشر الجلباخ الجزء الأكبر من هذه اللوحة^٢ التي وجد السباخون قطعة منها عام ١٩٢١ في كوم ادفو الأثري وحملت رقم دخول ٤٦٩١٦ بالمتحف المصري، ولقد أسفرت حفائر المعهد الفرنسي في نفس الكوم على العثور على قطعتين أخريين من نفس اللوحة يكتمل بهما نص التكريس تقريبا.

عشر على القطعة الثانية وهي القطعة الصغيرة التي تشكل وسط اللوحة في ٣١ ديسمبر عام ١٩٢٢ (لقية رقم ٤٣٦ في حفائر الإيفاو) في كومة أنقاض تقع جنوب غرب الفناء الثاني، بينما عشر على الجزء الثالث (لقية رقم ٤٨٩ في حفائر الإيفاو) والذي يكمل نص التكريس وهو الواقع على يسار اللوحة في ٦ يناير عام ١٩٢٣.

اللوحة مستديرة القمة تحمل من أعلى شكل علامة السماء تستدير مع قوس
اللوحة وتحتها قرص الشمس الجناح الذي يصور حور بحدت (أي حور ادفو أو حور
الكبير)، وبطول المنظر العلوي يشغل طرفي اللوحة صولجاني القوة ḥ (واس)، يتدلى
من قرص الشمس صلين (ثعباني كوبرا) يحصران بينهما جملة رأسية كالتالي: $Nb pt$
 $nb I^c h$ بمعنى: "سيد السماء سيد القمر"، ثم جملة أفقية متكررة على اليمين واليسار
كالتالي $s3b \text{ } ntr Bhdt$ أي: المرقش العظيم سيد بحدت

ادفو أو بحدت: سميت في النصوص القديمة جباً، ثم حوّرت فيما بعد إلى جبو،
وأصبحت في القبطية ثبو واتبو، واشتهرت باسم آخر هو بحدت الذي يرى كورت
زيتيه أنه يعنى العرش أي عرش حور معبودها حور المرموز إليه بالصقر، ثم سماها
الإغريق مدينة أبوللو. ويعتقد هرمان كيس أنها بدأت دورها السياسى والدينى منذ ما
قبل العصور التاريخية أي في أواخر القرن الرابع قبل الميلاد، ثم استأنفت شهرتها
الدينية بعد زمن طويل في أواخر العصور الفرعونية، ولا زالت تحتفظ بمعبد ضخم،

يلي ذلك جملة أفقية تشغل نهايتي علامة السماء تمتد في جزأين متقابلين
منتصفهما علامة الحياة nh الحى تقرأ كالتالي: $s3 R^{c---} Mri hr Bhdt ntr$ -
 $N-sw-bity --- nsw ntr? Nb h^c w t3wy$ بمعنى: "ابن رع، خرطوش
مهشم، محبوب حور بحدت، المعبود العظيم"، وعلى اليسار: "ملك الوجه القبلي
والوجه البحري، خرطوش مهشم، الملك المعبود؟ سيد عروش الأرضين".

وأسفل ذلك يظهر نص مكون من أحد عشر عاموداً من الكتابة يخص الواهب
ست منها تجرى من اليسار لليمين بدءاً من منتصف الكتابة ويقابلها الخمس أعمدة
الباقية وهي خاصة المتلقية للوحة وهي هنا المعبودة موت سيدة أشر (رسم رقم ٨)
وتجرى الكتابة هنا من اليسار لليمين، والصف الثالث منها أفقي الوضع حيث يشغل
تاج المعبودة الجزء الأكبر منه.

النص العلوي

" 1- hm ntr Imn m Iswt 2- Imn m h3t 3- s3 hm - ntr 2 nw Imn 4- P3 tnf 5- hmt.f mr.f nbt pr 6- hihiiw"

" 1- Nwt wrt I3r 2- nb(t) pt hnwt ntrw 3- nbw 4- I lpt hmt.s tpy 5- pr 3ht di.s 'nh-wd3 -snb "

أ- النص على اليمين: "١- خادم المعبود آمون (القاطن) في الكرنك ٢- آمون إم حات ٣- ابن خادم المعبود آمون الثاني ٤- باثني ٥- زوجته (التي) تحبه / أو زوجته محبوبته غيغيو"

ب- النص على اليسار: "١- موت سيدة إشر(و) ٢- ربة السماء وسيدة المعبودة ٣- ... ٤- فلترفعي (إلى) السماء خادمتك فوق ٥- الأفق ؟ ولتهبها الحياة والرخاء والصحة"

يلي ذلك المنظر الرئيسي وفيه يتجه آمون إم حات وهو حليق الرأس فهو كاهن سم، نحو المعبودة موت وهو يحمل على يده اليسرى طبق ملىء بالفواكه بينما تمتد اليمنى مرفوعة بباقة من زهور اللوتس وأمامه نص عنواني: di rnbi hrrwt nt pr ... ht. 3t بمعنى: "أهب زهورا ندية لبيت العظيمة لشجر...". وتتقدم خلفه زوجته المدعوة غيغيو تتقدم الزوجة بمرآة للمعبودة ويصاحبها نص عنواني أمامها أيضا: titn Mwt m33 m hr.t wbn ntr بمعنى: "تميمة (للمعبودة) موت لتري (أي الواهة) في وجهها شروق المعبود"

أمام الواهين تتقدم موت في هيئة بشرية وعلى جبينها الصل يعلوه التاج المزدوج، وهي تحمل في يدها اليسرى صولجان القوة الممتد أمامها، بينما تتدلى يدها اليمنى بجوارها قابضة على رمز الحياة وخلفها المعبودة تاورت ربة الولادة تسند بيدها اليسرى عقدة الحماية وعلامة الحياة ويعلو رأسها تاج مكون من قرص شمس بين قرني بقرة ولا يوجد معها أي نص مصاحب.

نصل لنص التكريس والذي اكتمل بالعثور على باقي اللوحة في السبخ وهو نص مكون من ثلاثة أسطر تفصل بينها خطوط سمكية وقد نفذت بدقة، وترك جزء بدون نقش أسفل اللوحة ربما لتثبيتها بالأرض.

نص التكريس

" 1- [I ! Mwt] nbt pt r't hnt Išrt ib n.k [hm - ntr Imn m Ipt swt rh - nsw Imn m h3t s3 2- [hm - ntr 2 nw Imn - R' nsw ntrw irty - nsw 'nhwy bity P3 [tnf] ir.f n.t hi ip sw m hmwt mrr 3- --- --- im3h - nb---t --- pr.f hnwt.f m-di.k th-ib pw nwbt "

” أيا موت، (يا) سيدة السماء والشمسية، والتي هي في مقدمة إشر يتهج / ينتشي لك كاهن آمون القاطن الكرنك، المعروف من الملك، آمون إم حات ابن ٢- الخادم الثاني لآمون رع ملك المعبودة عيني ملك الوجه القبلي، وأذني ملك الوجه البحري (المسمي) با ثنف أنه يتهج بك، فلتجعليه بين الباقيين من أحبائك ٣-... المبجل.. سيد.. بيته، زوجته، فلتحمي هذا الرجل المنتشي بالمعبودة الذهبية.“

ولجد بالنص كلمة الذهبية الواردة في السطر الأخير من النص هو نعت للمعبودة موت. الوصف لأبي صاحب اللوحة يعني "ذلك الذي يرى ويسمع الملوك" وهو لقب موجود في المقابر الخاصة بطيبة.

ويلفت النظر في زوجة الواهب ارتدائها لحلى جميلة التنفيذ وواضح من إصراره على ذكر محبته لها في النص العلوي وتمثيلها حجم مماثل تماما حجمه عظم قدرها عنده.

والنص منفذ بطريقة دقيقة الصنع وهو ما تميزت به لوحات الجنوب عموما عن لوحات الدلتا التي نفذت بصورة خشنة لا يختلف مستواها بين الملوك والخاصة.

أما عن اللوحات الخشبية فكما ذكرنا أعلاه فقد اقتصر على اللوحات النذرية التي حوت الصيغ الجنائزية التقليدية للقرابين الجنائزية، أو حوت صلوات للمعبودات، أو كانت تخص بأنساب مقدميها وخاصة من كان منهم من العائلات

الكهنوتية التي تتوارث مناصبها سواء في خدمة معبد واحد أو في معابد مختلفة. لقد اختص الجنوب بهذه اللوحات بصورة شبه كاملة (فقد يتم الكشف عن لوحات شمالية منها)، ولقد كانت مادة صنعها الخشبية تتيح لمقدميها صورة وحيدة من التنفيذ وهو تنعيم سطحها بإزالة أي زوائد أو خشونة (يفترض باي مادة صنفرة مثل الحجارة)، ثم قد يتم إضافة طبقة رقيقة من المصيص (العجينة الجصية) لتكون أرضية بيضاء للوحة، أو يتم تلوينها هي الأخرى للحصول على أرضية باللون الذي يرغبه الفنان أو صاحب اللوحة، وهذه النقطة من تدخل صاحب اللوحة في عملية رسمها أو في المناظر التي توضع عليها غير محددة بدقة، فصاحب اللوحة يختار بالتأكيد المعبود والمعبود التي يتم تكريس اللوحة لهم وكذلك في الأشخاص الذين يجب ذكرهم على اللوحة اسما ورسمًا، ولكن هل يتدخل كذلك في تحديد الألوان أم يترك ذلك للذوق السائد وقتها أو ما نطلق عليه حديثا "الموضة" السائدة هذا ما ينبغي معرفته. ولكن من خلال استعراض الباحثة لمجموعات اللوحات وخاصة مجموعة المتحف البريطاني حيث توجد أكبر مجموعة من اللوحات و التي يحتفظ بها المتحف البريطاني من مختلف فترات التاريخ المصري القديم، وربما تكون المجموعة المشار إليها أكمل المجموعات المتحفية من هذا النوع من الآثار. وقد كتب عنها سير "واليس بادج" سلسلة كتب تبلغ أحد عشر جزءا واستعانت الباحثة ببضع نماذج منها عند بيان تطور شكل اللوحات. وهنا تعرض الباحثة لبعض النماذج الأخرى من فترة الدراسة يلاحظ أنها في مجملها من منطقة الصعيد وقد تم تقديمها لأسباب مختلفة انعكست على طراز اللوحة المذكورة. (رسوم أرقام ٩ و ١٠)

فقد لاحظت تكرار نمط شبه ثابت في هذه اللوحات من كونها:

- مستديرة القمة، وقد تمثل شكل صندوق، وتنقسم في منتصفها بخط

مرسوم لإتاحة الفرصة لتوجيهها لإلهين معا أو حتى لإله واحد في تجسيدتين

خاصين به. (رسم رقم ١١)

- استخدمت الألوان الزاهية في تنفيذها وهي تحاكي في مجملها طريقة استخدام الألوان على سائر النواتج الأثرية المصرية القديمة مثل التماثيل وقطع الأثاث وحيثما ظهر المعبودة والبشر والبيئة المحيطة بهم مما يدل على وجود مقاييس فنية ثابتة لا يقلت الفنان من إسارها حيث تخضع بشكل ما لكونها أعمال تقدم للمعبودات فلا بد من أن تحاكي الطبيعة أو ما تعرف عليه لتمثيل تلك الطبيعة.
- أن أحجامها أصغر من نظائرها من اللوحات الحجرية، وكذلك تقارب أحجامها بحيث لا يوجد تباين واضح بين أطوالها.
- نلاحظ احتفاظ اللوحات الخشبية بألوانها الزاهية وذلك لأن ما بقى منها كان محفوظا داخل المعابد أو المقابر أو حتى داخل توابيت المتوفين من أصحابها، بينما كان حظ اللوحات الحجرية من الحفظ قليلا كما ذكرنا بأعلاه.

٣- المناظر العلوية:

- شغل الجزء العلوي من اللوحات عموما منظرا يظهر به المكرس أمام المعبودات وهو إما يتقدم لها بحركات التعبد والتي تشمل:
- رفع إحدى أو كلتا الذراعين.
 - الركوع أو الاستلقاء أمامها.
 - رفع اليدين فوق الرأس.
- أو هو يقدم لتلك المعبودات أشياء مادية تشمل:
- قربان من مختلف ألوان الأطعمة والمشروبات والزهور.
 - هبات للمعبد تقدم كأوقاف ثابتة تدخل في ملكية وإدارة المعبد مثل الأراضي والقربان اليومية التي يتفق مع المعبد على ترتيبها ومواعيدها.


– أغراض بسيطة مثل المباخر أو الأقمشة أو الأدهان أو الأصماغ العطرية ويندرج تحت هذا البند كافة مستلزمات المعبد من الأدوات.

يأتي هذا المنظر تحت شكل للشمس المجنحة التي تشغل فراغ أعلى المنظر لإسباغ نوع من الحماية على اللوحة ومحتوياتها، هذا الشكل لحورس يحدث قد يصحبه أحيانا أنواع من الصولجانات مثل صوجان القوة وهو أكثر الصولجانات شيوعا على اللوحات وقد يصحب المنظر اسم "بحدت" كتعريف أو تأكيد للوجود الحورى على اللوحة، أو الصلال من ثعابين الكوبرا، وقد تظهر الصلال حاملة لعلامة شن المستديرة Q رمز الاستمرارية وكل تلك العناصر السابق ذكرها للحماية سواء لصاحب اللوحة أو للوحة ذاتها بما تحمله من تصاوير ونصوص.

أما عن الأشخاص التي توجد في المنظر فهي على اليسار المعبودات سواء في صورة بشرية أو تجسد حيواني أو شكل يجمع بين الجسم الإنساني مع الرأس الحيواني، وعلى اليمين قبالتهم يأتي صاحب اللوحة، ولكنه يظهر بشخصه في لوحات النذور بينما يتشرف بإنابة مليكه عنه في الظهور على لوحات الهبة – وإن شذت بعض نماذج اللوحات المعروضة بالرسالة عن ذلك وتجراً المكرس على الظهور أمام المعبود بدلا من الملك المعاصر، وتزامن ذلك عادة مع فترات الاضطرابات السياسية والقلقل فكانت اللوحات بمثابة سجل شبه دقيق لأحوال أصحابها.

يصاحب الأشخاص الموجودين بالمنظر نصوص مختصرة تأتي في أعمدة رأسية أو أسطر أفقية – حسب تتابع المنظر ومساحة الحجر المستخدم في عمل اللوحة، وقد دعتها الباحثة "النصوص العنوانية" وذلك نقلا عن أبحاث سابقة لأساتذتها المبجلين، وهذه النصوص تشتمل بالنسبة للمعبود على الاسم، وقد يصحبه تلاوة لصلاة معينة وهي الصيغة التي تبدأ بـ: *dd mdw.in...* أي تلاوة من، أما بالنسبة للأشخاص فقد يذكر الفنان أو الصانع المنفذ للوحة اسم الواهب على الأقل والذي لا يخلو نص

عنواني منه سواء كان المكرّس ملكا أو أحد الرعية، وقد يشمل النص القصير أيضا وظيفته وصلاة موجهة للشخص كمباركة له.

لقد قدمت لنا اللوحات أيضا سجلا لأزياء الأفراد نساء ورجالا تشمل الملابس سواء كانت عادية أو مزركشة، ثم قدمت أيضا طرز الشعر المستعار المستخدم والتي لاحظت فيها الباحثة استطالة شعر رأس الملوك والأفراد الغزاة لمصر حتى وأن استقروا فيها لأجيال عديدة وكذلك محافظة الواهين المصريين على تقاليدهم من الوقوف بخشوع حاسرى الرأس أمام المعبود .

أيضا بالنسبة لطرز الملابس فقد ارتدي المكرّسين وعلى ما يبدو أهى حللهم للتصوير على اللوحة فهى ملابس واسعة قد يرتدي الشخص منها قطعتين إحداها فوق الأخرى كجلباب وعباءة خارجية قد تكون ذات أهذاب على الأذرع، أو يرتدون - كما هو الحال مع الملوك المصريين الخالص أو ذوى الأصول الأجنبية من المتمصرين - النقبة القصيرة أو الطويلة فقط مع التاج أو غطاء الرأس المعروف بالنمست، وهذا ما لاحظته الباحثة فبينما تنوعت أزياء الأفراد من كبار الموظفين، نرى أن الملوك وزعماء القبائل الليبيين ممن قلدوا الملوك المعاصرين لهم اكتفوا بالنقبة في معظم الأحيان وكانوا أقرب للملوك إتبعا، وربما عدوا هذا نوعا من التقوى فهم في حضرة المعبود طلبا للخلود، وقد كان هذا اللباس البسيط الخاص بالفلاح حين يعمل في أرضه هو الأكثر شيوعا منذ بدء التاريخ المصري الذي اختاره الملوك ليكون علما عليهم عند المثول بين يدي معبوداتهم.

بالنسبة لطرز الشعر المستعار فقد ظهرت بصورة شعر كثيف، خشن، ثقيل ويتفاوت الطول بين القصير - ولكن ليس نفس طول التمثيل المصري في الأسرات السابقة على فترة الدراسة - إلى ما ينسدل فوق الكتفين، بينما اشتركت كل الطرز في كونها سيئة المنظر رديئة التنفيذ فظهرت بصورة مهوشة لا تليق بمقامات أصحابها،

وإن عاد ذلك ليس لغيب في الشعور المستعارة فقط بل لقد كان هذا عيبا يعم تنفيذ اللوحة ككل.

وكذلك ظهرت الحلبي التي ترتديها النساء خاصة وبعض رجال اللوحات كمرآة لحال البلاد الاقتصادية وطرز الحلبي السائدة عند تقديم اللوحة.

ربما كان هذا التشكيل البسيط يستخدم في البداية من قاطعي الأحجار المهملين الذين يبحثون عن الاختصار في عملهم والذي صار لديهم طول وقت التنفيذ مجرد رمز طقسي بدون أي داع لمعنى محدد.

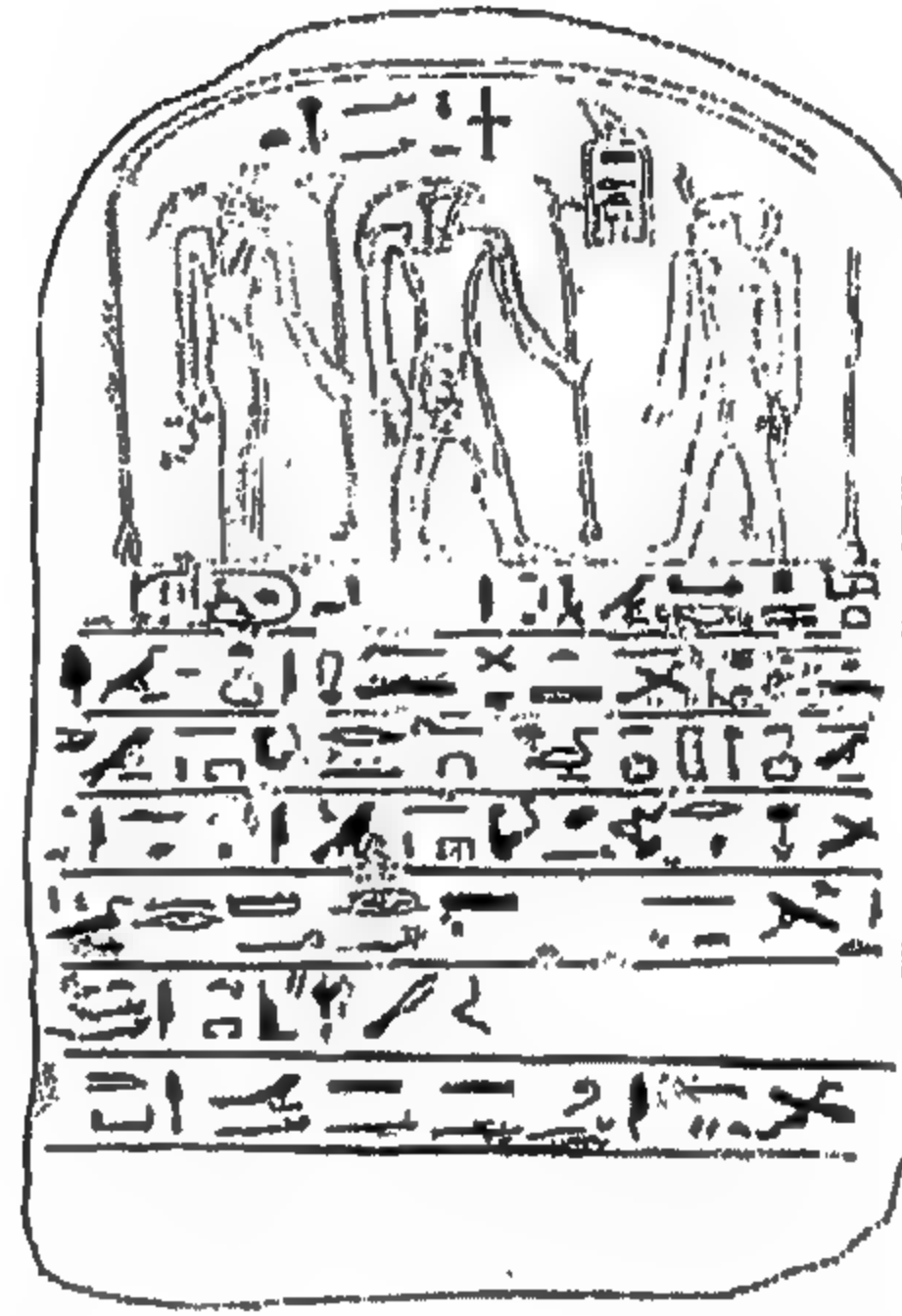
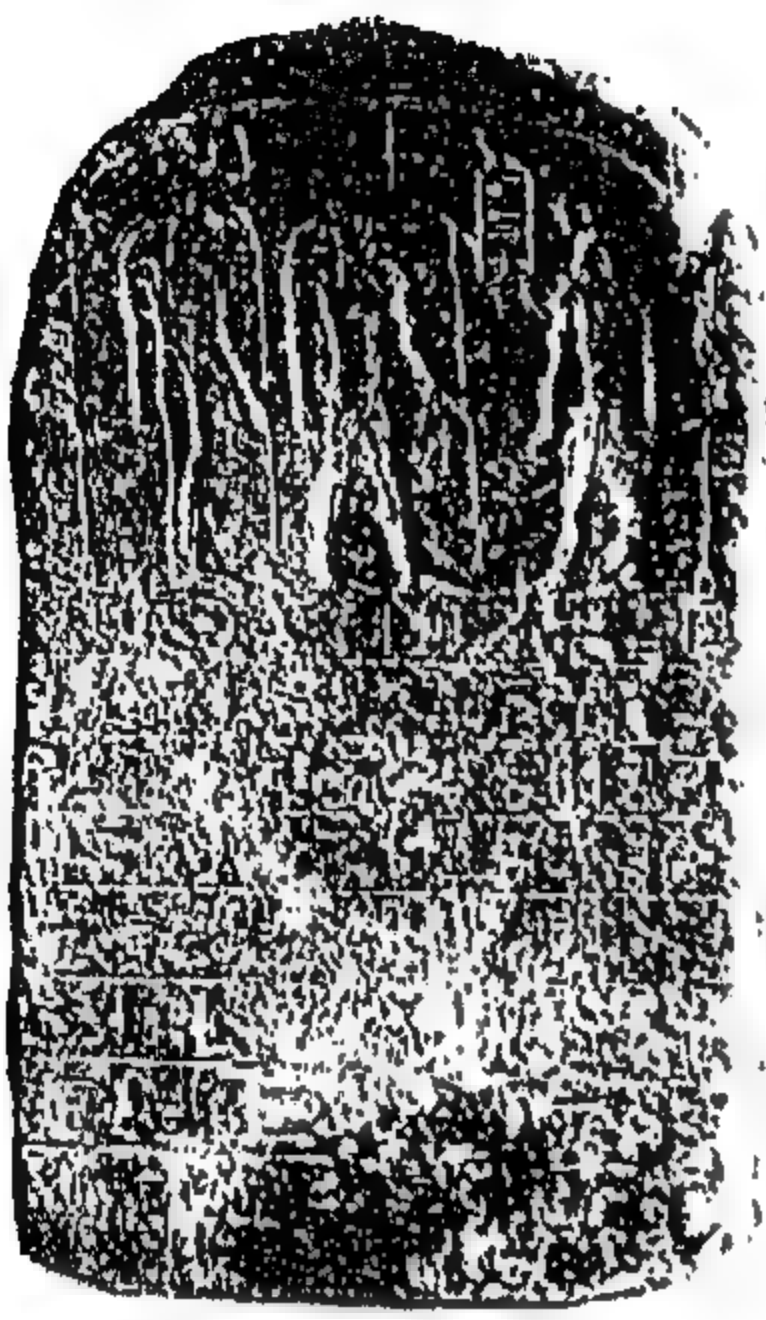
إن الانتشار الواسع لأمثلة اللوحات المنقذة بالحزوز والخربشات كانت المخرج أمام العمال غير المهرة الذين كان جل عملهم هو نقل ما يرونه في اللوحات الأخرى (٦).

وارتباط النقش الغائر برداءة الصنعة يظهر أنه في هذا العصر المتأخر قد استخدم لتقديم منتج رخيص للسوق. بالأخذ في الحسبان المناظر القديمة التي تشهد ببراعة تنفيذ الشخصوس. حيث أن غالبية اللوحات (لفترة الدراسة) كانت بدون شك تكتمل في وقت متزامن (فمثلا تتركز معظم لوحات الدراسة في الأسرتين الثانية والعشرين والسادسة والعشرين) فإن اختلاف المواصفات والجودة بين أكثر اللوحات اتقانا وأقل الأحجار صلابة وأكثرها خشونة ربما يعود لتكلفة العمل. فإن اللوحات البسيطة يمكن إنهاؤها بسهولة من العمال قليلي الخبرة أو القدرة.

وعلى الرغم من أن الكوة الموجودة في جانب المقبرة كانت تزود عادة بلوحة، ففي بعض الأحيان كانت توضع شقفة من إناء أو قطعة من الخزف مكانها، مما يدعونا مرة أخرى لاقتراح الرغبة أو ضرورة تفادي مصاريف إقامة تذكارات ملائم.

لم لا وقد صار إنتاج كل المستلزمات الجنائزية قابلا للعرض والطلب وتتحكم فيه متطلبات وآليات السوق بلغتنا الحديثة، فقلبة العمال المهرة مع الظروف

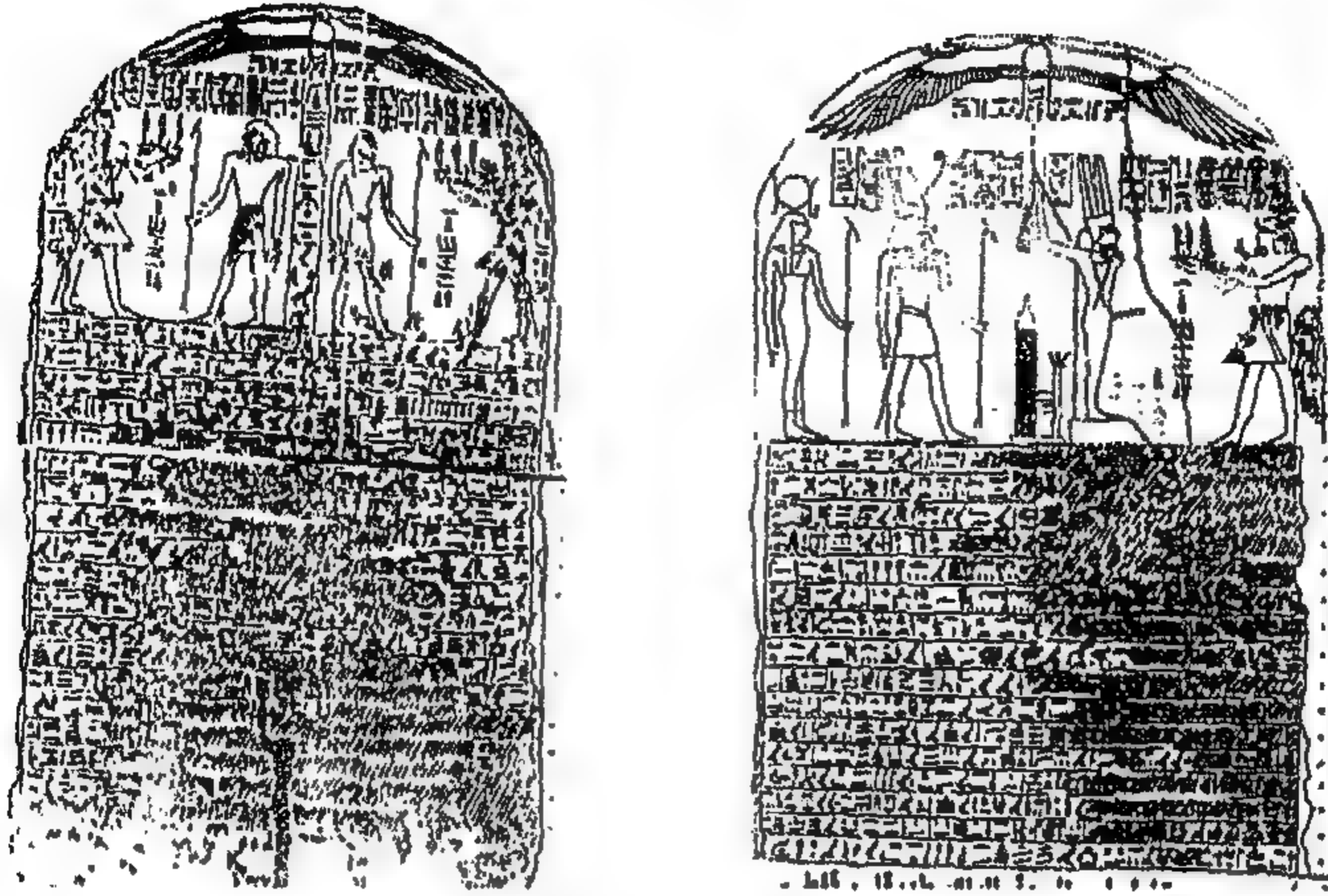
الاقتصادية الصعبة مضافا إلى هذين العاملين زيادة تقوى المصريين الشخصية بسبب كل ذلك ضغطا شديدا على السوق فجاءت معظم المستلزمات الجنائزية بهذه الصورة الشائنة والخشنة خلال فترة الدراسة وما أعقبها.



(رسم رقم ١ وصورة رقم ١) لوحة وجدت في الواحة الداخلة يظهر فيها التقييد السبي للشخص والكتابات



(رسم رقم ٢) لوحة للملك "بمنخي" يقدم فيها هبات نذرية لآمون جبل البرقل في حضور المعبودات عنقت معبودة منطقة سهيل ونخبت معبودة منطقة الكاب



(رسوم أرقام ٣ و ٤) نماذج من لوحات الملك الكوشي تمارقا في معبد جبل البرقل يظهر فيها الملك مقدا هبات لآمون في صورة مين، ولآمون القاطن جبل البرقل



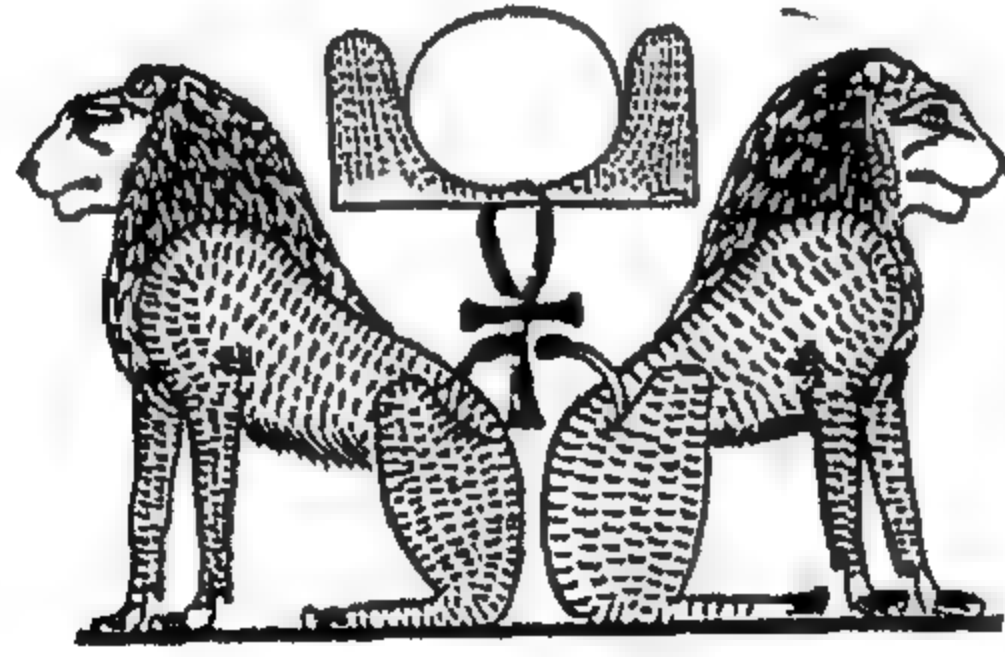
(رسم رقم ٥) لوحات منقبة ضئيلة الحجم قدمت للمعبود أوزير حب (أبيس) في منف



(رسوم أرقام ٦ و ٧) لوحات مستديرة القمة من الأسرة ٢٥ تحمل أعلاها قرص الشمس الجنح للحماية

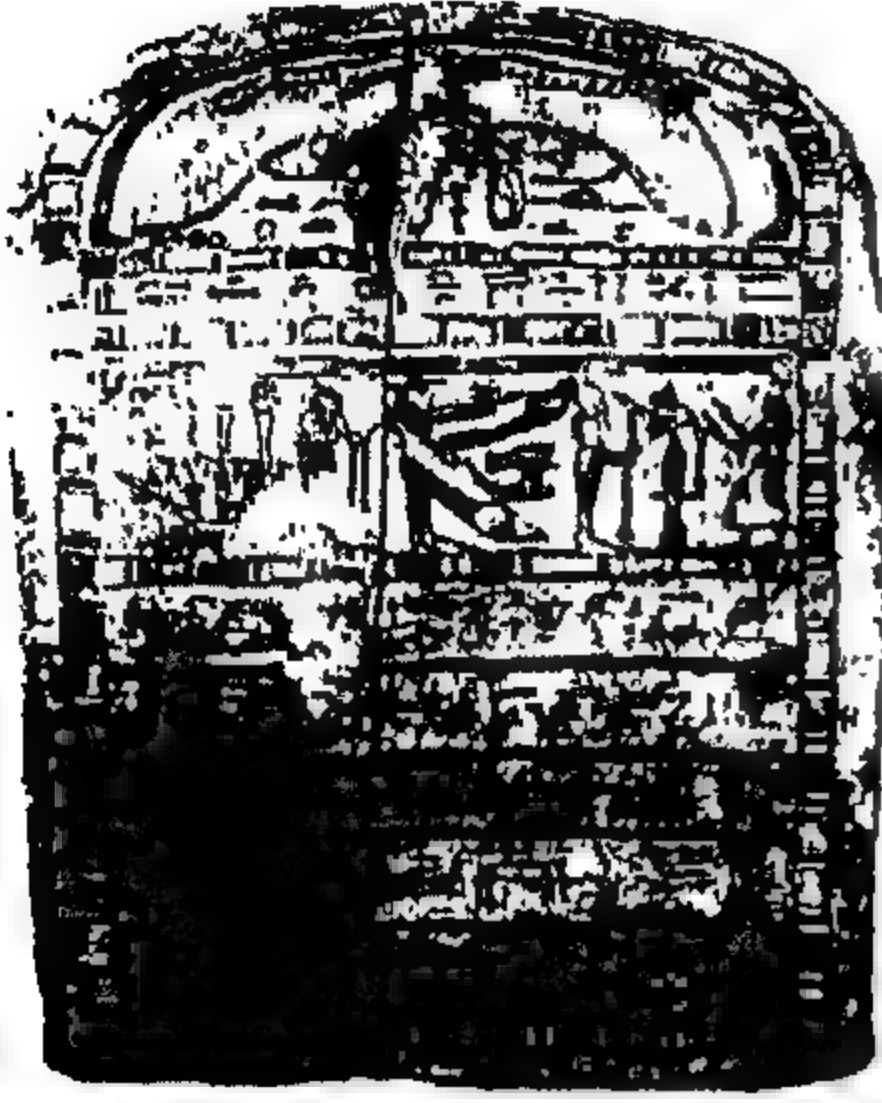


(صورة رقم ٢) لوحة ' الأمير العظيم، كبير خدمة أوزير ' - باكن *rb' wr tpy hm.f B3k n* وهي تبلغ ٤. سم طولاً و ٣٣ سم عرضاً. وبأعلىها رسم في الجزء المستدير قرص الشمس المجنح ولقراً تحته مرتين *Bhdt ntr '3(t)* بحدت المعبود العظيم، ويوجد منظر للسماء ممثل بعشر نجوم يحيط بالمنظر المنقوش في وسط اللوحة، ولقد نقشت أسماء الأشخاص في مستطيلات مرسومة.



أقر

رسم رقم ٨ إشر أو أقر يصور كمؤخري أسدين يضماني بينهما قرص الشمس وهي منطقة البعث وهي حرم المعبودة موت في الكرنك.

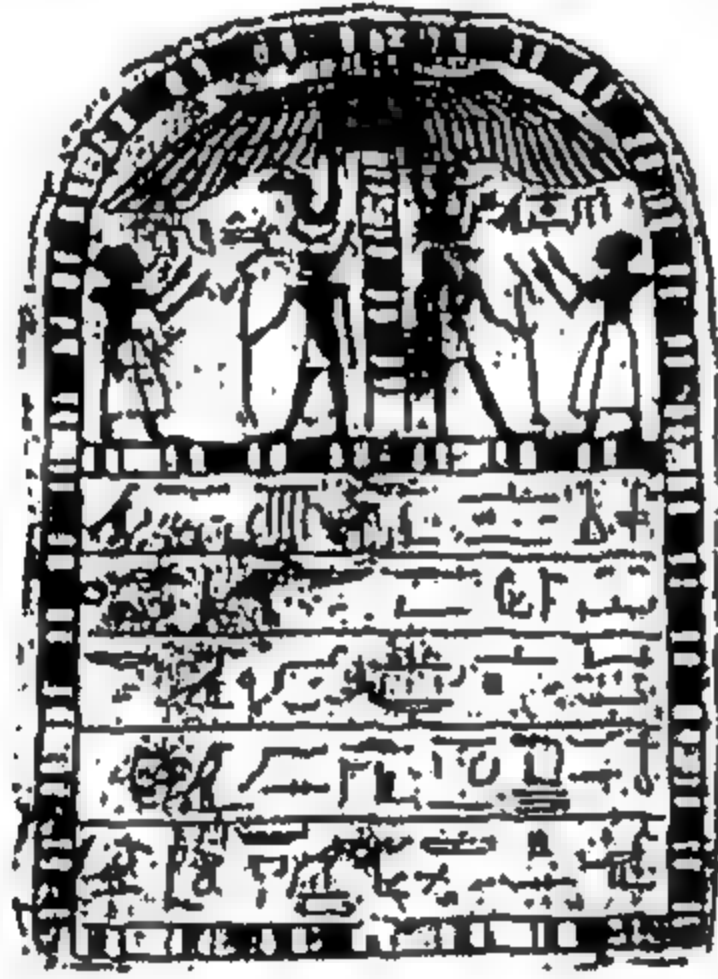


a. No. 8480



c. No. 8478

(رسوم أرقام ٩ و ١٠) لوحات خشبية لطلب القرابين من أوزير وعائلته (المتحف البريطاني)



(رسم رقم ١١) لوحة خشبية من معروضات المتحف البريطاني موجهة لمعبودين معا

حواشي الفصل الثاني

¹ Daressy 1941, p.61

² M.R.Engelbach: ASAE, T. XXI, p. 190-192

³ Gardiner: EG, 1982, p. 563

⁴ عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها: القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٣ وهامش رقم ١٥٨

الفصل الثالث

الأضواء التي تلقيها اللوحات على عصر الدراسة

تذبذب السلطة الملكية كما يتضح من اللوحات

إن ما دعى الباحثة لتقديم هذا الجزء هو سبين : أولهما ارتباط اللوحات، وخاصة لوحات الهبات، بالملوك فهم من قد استنوا تقديم هبات من الأراضي كأوقاف للمعابد للصرف منها على ترتيب القرابين ولتكون عوائدها مرتبات للكهنة العاملين على إتمام القرابين وتأدية الصلوات نيابة عن الملك الحي أو المتوفي وباسمه بعد صعوده للسماء واتحاده مع المعبودة. وبعد توسيع دائرة استفادة البشر العاديين، من المقربين أولا من الملك (الخاصة) ثم باقي الناس بعد الثورة الاجتماعية الأولى في أعقاب الدولة القديمة توالى الهبات من القادرين على الكهنة ولأسباب متعددة خاصة بالواهب وترتيباته الجنائزية الخاصة، أو حتى كوقف خيري للمعبد لتعميم الاستفادة من وقفية الواهب.

وثاني الأسباب هو ما لاحظته الباحثة من تذبذب مستوى تمثيل الملك كواهب وحيد باعتباره مالكا لكل أراضي مصر، وهو ما جعل تلك اللوحات المعنية بالدراسة كالمرآة تعكس نظرة الأفراد وخاصة ذوى النفوذ منهم للملك، وتقديرهم للملك وسلطاته وسلطانه المباشر وغير المباشر عليهم وهو ما يتناسب طرديا مع قوة ونفوذ الملك.

ولنبداً بتقديم نظرة المصري للملك، كان المصريون ينظرون إلى الحاكم على أنه معبود بكل معاني هذه الكلمة يخشاه الناس ولكنهم في نفس الوقت يطيعونه عن احترام وتقديس. وطبقا للتقاليد الدينية فقد ورث الملك الملكية عن حورس، المعبود

الشرعي الذي آل إليه حكم مصر من قبل مجمع المعبودة بعد صراعه المريس ضد مبعوث الشر عمه ومغتال أبيه ست. ويعد الملك نفسه الممثل الشخصي للمعبود حورس. وغير ألقابه الخمسة كانت تطلق عليه ألقاب ونعوت أخرى من قبيل المبالغة، وهي تبين نشأته المقدسة وأصله المقدس وطبيعته المقدسة وأنه صاحب الميراث المقدس لحورس، وارتبط اسمه بصفة دائمة باسم المعبودة الأخرى كمولود منها أو مخلوق منها أو كابن لها أو كمحسوب منها أو هي التي أشرفت على تربيته وأرضعته، أو هي التي تكفل له الحماية. بل أن هناك ألقابا أخرى تشبهه بالمعبودة نفسها كما يذكر الدكتور رمضان عبده على. وفي الخن كان الناس يتطلعون إلى الملك المثالي في المستقبل: "إنه الراعي لكل فرد دونما شر في قلبه"، وفي مكان آخر يدعى الملك "الراعي الصالح، الساهر على البشر كلهم". ونرى قدم هذه الفكرة في كون عصا الراعي المعقوفة أي حقا *hka* من أولى إشارات الفرعون، كما إن إحدى الألفاظ بمعنى "يحكم" مشتقة منها، والراعي قبل كل شيء هو المَطْعَم، ومسئولية الدولة الأولى هي التأكد من أن تؤمن للناس قوتهم. ولذا كان ملك مصر هو المعبود الذي يأتي البلاد بالخصب، ويهيء الماء معطى الحياة، ويقدم للمعبودات باقة السنابل التي ترمز إلى الزاد الوفير (علامة سحت  أي الحقل، أو علامة دي  أي يعطى). فالفرعون حسب المعتقد والطقوس الدينية المستمرة هو المعبود الذي يهب مصر أيامها وفصولها السنوية، ويغدق عليها المياه الغنية، وينمي فيها الغلال الوفيرة.^١

هذا بالنسبة للفكرة العامة عن الملك، فماذا عنه في صلاته بالناس والأرباب معا من خلال المعبد؟ اعتبر الملك الكاهن الأول أو الكاهن الأكبر لكل المعبودات، وذلك لأنه كان يعتبر في الوقت نفسه ابنا لهم جميعا. وصور في جميع المعابد، حتي المعابد التي شيدت أو حفرت في الصخر في المناطق البعيدة مثل بلاد النوبة، وهو يقوم بتأدية الطقوس للمعبودات، وكان ينوب عنه في تأدية الطقوس كاهن أكبر يتم تعيينه في المعبد. ومن جانبه اهتم الملك بتشيد المعابد و المقاصير والهاكل للمعبودات

وأوقف عليها الأراضي والضياع. ولعلنا نستطيع أن نستشهد بنص واحد يجمل هذا الجمع بين الحلم والسطوة في الحكم الصالح كما يمثله الملك وهو نص لوصية خليفها أحد الموظفين لأبنائه فيقول عن الملك : "... إنه يجعل الأرض أكثر خضرة مما يفعل فيضان من النيل. (وهكذا) فإنه قد ملأ المصريين بالقوة والحياة.... الملك هو (الكا) والقم منه هو الوفير. وذلك معناه أنه يخلق الذي يجب أن يوجد".

وإذا أردنا أن نحدد مكانة الملك بالنسبة للمعبد والكهنة، فإننا نقول أن المعبد هو بيت المعبود، والكهنة - حم نتر - هم خدام المعبود، والملك هو ابن المعبود ومعنى ذلك أن مكانه هو مكانة الابن في قصر أبيه، وإذا كان يشرف على الخدم أو يقوم ببعض الأعمال في هذا القصر فإنما ينطلق ذلك من كونه "صاحب بيت" يختلف عن طبقة الخدم، بمن فيهم الكاهن الأول طبقا للتعبير المصري^٢

كان الملك الحاكم المطلق ورأس الدولة التي تتجمع في يده كل الخيوط التي تقيمن على شئون الحكم والإدارة في البلاد^٣. وكان يمثل مؤديا لجميع طقوس المعبودة بدلا من الكهنة، وخاصة في مناسبات تقديم القرابين، إذ نرى الملك بمفرده أو معه الملكة (في المعابد) وهو يقدم القرابين للمعبود أو للثالوث الذي يعبد في المعبد^٤

وانسحب ذلك على اللوحات أيضا فالملك هو من يقدم الهبات وينذر ويقدم الصلوات وقد يكون مصحوبا بالشخص الموكل له إدارة الهبة مع غياب صاحبها في معظم الأحيان وذكر اسمه فقط في النص، أما بالنسبة للوحات النذور فيوجد صاحبها أمام المعبودة المختلفة بشخصه ليتقدم بمناجاته ودعواته للمعبودات المختلفة.

لقد كانت مهمة الملكية عديدة النواحي بحيث يعجز فرد واحد عن القيام بالحكم المطلق، فكان ولا بد من توكيل أفراد آخرين ببعض المسؤوليات، وإن ينص مبدأ الدولة على أن الملك هو القائم بكلها. وعلى هذا النحو، قد يصر مبدأ الدولة على أن الملك هو الكاهن الأوحى لجميع المعبودة، ولكن يستحيل عليه أن يقوم

بوظيفته كل يوم في كل معبد. فلا بد من توكيل البعض بهذا العمل أيضا. ولكن علينا أن نعرف هنا بأن هناك فرقا في التمثيل : إن الكاهن أو الموظف يعمل نيابة عن الملك لا كأنه هو الملك. فهو موكل عن طبيعة الكائن الآخر لا مشارك فيها.^٥

لقد كانت لوحات النذور، واللوحات ذات الطابع الجنائزي منها على وجه الخصوص صريحة جدا في نسبة كل العطايا المقدمة للمتوفي للملك إتباعا للمبدأ الأول بأن الملك هو من كان يمد المقربين منه بأثاثهم الجنائزي من المخازن الملكية، وحتى بعد أن اتسعت دائرة المستفيدين وصار معظمهم من العامة يمولون قبورهم من مواردهم الخاصة، فقد ظل المصريون ينسبون تلك الأعطيات للملك فقد يتعاقد أحد المصريين في الأرياف مع البعض لتزويد قبره بالأثاث والحاجيات بعد موته، وقد لا يكون للفرعون الحاكم أية صلة بالمعاملة هذه، إلا أن هذا الزاد، بموجب عرف صناعة الموتى القديمة العهد، يجيء إلى الضريح "عطية من الملك" *htp di Nsw* ودلالة على رضاه.^٦

هذا بينما كانت لوحات الهبات تتأرجح صعودا وهبوطا في تمثيل الملك كواهب للأوقاف التي تسجلها اللوحة تبعا لقوة البيت المالك وسيطرته على مجريات الأمور، فنحن نجد أكبر عدد من لوحات الهبات يرد من عهود الملوك الأقوياء من الملوك أنفسهم (ونقدم نماذج للوحات الملك شاشانق الثالث من الأسرة الثانية والعشرين، والملك تحارقا من الأسرة الخامسة والعشرين، والملك بسماتيك الأول من الأسرة السادسة والعشرين الذين قدمت في عهودهم اللوحات التالية :



لوحات الأسرة الثانية والعشرين من عهد الملك شاشانق الثالث

نظرا لكثرة عدد اللوحات الواردة من عهد هذا الملك، والتي قدمها العديد من رجالات عصره مع الاحتفاظ له بوضعه كواهب وحيد لكل الهبات موضوع اللوحات فقد صارت هذه اللوحات سمة مميزة لعهد أكثر من معاصريه ولاحقيه -

ربما لأن لوحات عهده هي الأكثر حفظا من البقاء حتي وصلت إلينا ولكن هذه النقطة لا يمكن الجزم بها - ولكن يبقى شيء واحد وهو أنه صاحب أكثر عدد من اللوحات التي وصلت إلينا من عهد ملك واحد.

لوحة العام الثالث من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢ :

توجد هذه اللوحة بمتحف بوشكين للفنون الجميلة بموسكو وهي مصنوعة من الحجر الجيري ومكانها الأصلي غير معروف ولكن من المحتمل أنها من منطقة غرب الدلتا. (صورة رقم ١)

وهي مستديرة القمة يظهر فيها الملك بالمنظر بالجزء العلوي من اللوحة على اليمين مرتديا نقبة قصيرة وعلى رأسه الغطاء المعروف بالنمست *Nmst* وهو يتوجه بكلا يديه حاملا العلامة الهيروغليفية الدالة على كلمة الحقل  في صورة تقليدية لتقديم مثل هذه الهبات، يقف أمامه الثالث الأوزيرى الإلهي المكون من المعبود أوزير الذي يحسك بيده اليسرى صولجان واس (القوة)  وعلى رأسه تاج الآتف ، وخلفه المعبود حور برأس الصقر وهو يرفع يده اليسرى محييا الملك وعلى رأسه التاج المزدوج  وأخيرا المعبودة إيزة بتاجها المميز والذي يرمز لها أيضا بقرص الشمس بين قرني بقرة  وهي تمسك بصولجان بردي في يدها اليسرى وعلامة الحياة بيدها اليمنى، وفوق الملك يوجد الخرطوش الحاوي لاسمه بشكل أفقي بينما حوت ثلاث أعمدة من الكتابة الرأسية الكتابات العنوانية للأرباب الثلاثة بصيغة متكررة:

- أمام الملك : سا باست - مري آمون  (*sa BAst - Mry Imn*)

- أمام أوزير : تلاوة من أوزير سيد الأرضين *Dd mdw in Wsir nb-*
tAwy

- أمام حور : تلاوة من حور بن إيزة *dd mdw in hr s3 Ist*

- أمام إيزة : تلاوة من إيزة *dd mdw in Ist*

ويلاحظ أن الكتابات المصاحبة للمنظر قد نفذت بالخط الهيروغليفي بينما نفذ النص الرئيسي بالجزء السفلي بالهيروغليفية السريعة الأقرب للخط الهيراطيقي. ويجرى النص كالتالي :

النص

" *hr hm N-sw-bity nb - t3wy (Wsr M3't R' - stp n R') s3 R' nb - h'w wr - h't mi Itm nb hb-sd mi 2- Imn , Pr-3 (šššnk) , mr.tw Imn-R' nsw ntrw , ms.tw n.f m ht.f 3-Mwt wr(t) nbt Išrw p3 hm - k3 hb-sd Wsir Wn Nfr dīt kr'w 4- pr - 3 (N'y m3 tit) t3 is ib Wsir Wn Nfr sht t3 (B3ky tit) 5- h't-sp 3 pr-3 (šššnk) "*

"١- تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين " وسر ماعت رع / ستب ان رع "، ابن رع، سيد التيجان، عظيم طول العمر مثل آتوم، سيد اليوبيل مثل ٢- تا تنن، البيت العظيم ، شاشانق*، محبوب آمون رع ملك المعبودة ، المولود له من جسده ٣- (المعبودة) موت العظيم[ة] سيدة إشرو**، هية يوبيلية لأوزير*** ون نفر المقدمة (من) حامل درع ٤- البيت العظيم (الفرعون) "نعى - ماتت" (الحقل) المسمى "سعادة قلب أوزير ون نفر" ٥- العام الثالث للفرعون (حرفيا : البيت العظيم) شاشانق [.....].

ويلاحظ في هذا النص أنه لم يتم ذكر العام المؤرخ للهبّة في بداية النص كما هو شائع في مثل تلك اللوحات بل ورد بالسطر الأخير المتبقي من النص ولم يتم وضع الاسم الشخصي للملك في الخانة الملكية (الخرطوش) عندما ورد بالأسطر الأول و الثاني والخامس وهو أمر غير معتاد، بل ربما فريد في رأي المؤلفين^٧، ولكن لا يمكننا أن نستبعد أي شيء غير طبيعي في تلك الفترة التي تنوعت فيها الأخطاء بسبب جهل النساخ وكون المالكين من غير ذوى الأصل المصري.

وتمت الإشارة للرب أوزير بأنه " أوزير - ونن نفر *Wsir Wn Nfr* " رغم كون هذا اللقب يخصه كرب العالم السفلى لمصر العليا والسفلى وهو بالتالي وصف

جنائزي بحث بينما تمت الإشارة إليه في الكلمة التعريفية بأعلى اللوحة بكونه " أوزير رب الأرضين *Wsir nb t3wy* "، مما يوحي مرة أخرى بعدم التفريق لدى كاتب النص أو ناسخه بين الألقاب الدنيوية والأخروية للمعبودات.

ذكر بالسطر الثالث من النص أن الهبة هي "هبة يوبيلية" للملك وربما يعني ذلك قيام الملك بتقديم هبات للمعابد أثناء احتفاله بعيد جلوسه على العرش أو أن مالكي الأراضي كانوا ينتهزون تلك المناسبة الهامة لتقديم هباتهم الدالة على تقبواهم للمعبودات وإن كان التعبير لم يصادف الباحثة في أي لوحة أخرى على مدي البحث.

* نلاحظ كتابة الاسم خطأ حيث تم تقديم حرف القاف *h* على حرف النون *nn* وهي من السمات الغالبة على كتابات تلك الفترة مع سيادة الأجانب وتوارى الأدبيات الخاصة بمصر نظرا لتدهور الاهتمام بالتعليم.

** المعبودة موت : هي العضو الثاني من أسرة آلهة الثلاث الإلهي لمدينة طيبة، فهي زوجة المعبود آمون وابنهما هو خونسو، صورت على هيئة امرأة ترتدي التاج المزدوج، أو على هيئة الرحمة وهي أنثى النسر، صار اسمها ورسمها هو الدال على الأم والأمومة، ولقبت بسيدة إ شرو وهي المنطقة الجنوبية من معبد الكرنك مقرها الرسمي، وهي كذلك منطقة في الجبانة والعالم الآخر.

*** تمت كتابة اسم أوزير وكأنه اسم زوجته إيزة كمثال آخر - ضمن عدة أخطاء موجودة باللوحة.

لوحة العام الخامس عشر من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢ :

هي لوحة مصنوعة من الحجر الجيري، محفوظة بالمتحف البريطاني في مجموعة "بيري" تحت رقم (UC14533) واللوحة غير معروفة المصدر، يبلغ طولها ٣٧,٥ سم وعرضها ٢٦ سم. تحت القمة المستديرة يوجد قرص الشمس الجناح مع الألقاب " الإدفوي (بحدتي)، المعبود العظيم" مكتوبة مرتين. ويظهر مالك اللوحة وهو يقدم القرابين للأرباب أوزير، وحمور صاحب بوتو و المعبودة إيزة، ويقرأ العنوان فوق الواهب : " كلام يقال من أوزير، المقدم في بوزيريس (أبو صير)، النبيل الوراثي


باك^٦. والمنظر منفذ بالنقش الغائر مع استخدام حروز لعمل العلامات بالنص. (رسم رقم ٢)

أما النص الرئيسي فهو مكون من أربعة أسطر ترجمتها كما يلي:

١ - العام الخامس عشر تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سيد الأرضين، "وسر ماعت رع، ستب إن رع" بن رع، سيد التيجان "شاشانق، محبوب آمون" <فليعط> ٢ - الحياة كحاكم للأبدية، صنعت من أجل النيل الوراثي، الكاهن الأكبر لسيد الشامون آمون رع، ملك المعودة، الرئيس "باك إن نف" ٣ - بن النيل الوراثي العظيم، الكاهن الأكبر "پا ديو آست" (عطية المعودة إيضة)، فليهب التطهر لأوزير "با عا" ٤ - "باك" بن المشرف على الكهنة "سيد منى" "پا عا باك"، العام الخامس عشر تحت حكم جلالة.....

يتضح من النص أنها لوحة نذرية قدمت للثالوث الأوزيري الذي عبد في مدينة أبو صير بمصر السفلى، ولكن لكون الواهب من قاطني الجنوب كما يبدو من نعت آمون رع بالسطر الثاني من النص بأنه "سيد الشامون" فقد اقتضت اللوحة على ذكر أسماء المطلوب استفادتهم بإنعامات أوزير وكلهم من طائفة الكهنة، ويلفت النظر كذلك تكرار تأريخ اللوحة في بداية ونهاية النص فعلى الرغم من أن الشخص الموجود باللوحة يحمل في يده العلامة الهيروغليفية الدالة على الحقول  فلا ندرى عما إذا كان نص الهبة سيرد في الجزء المفقود أسفل اللوحة بعد الذكر الثاني لتأريخ اللوحة كما هو متبع في لوحات الهبة فعادة ما يرد التأريخ الخاص بعمل الهبة، وهو في الوقت ذاته تأريخ إقامة اللوحة في السطر الأول من النص لا بعد هذه الديباجة الطويلة مما يرجح أن يكون مصدرها هو الوجه القبلي، وبذا تكون اللوحة ذات قيمة فريدة لكون مثل ذاك الطراز من اللوحات يقتصر وجوده تقريباً على مناطق مصر السفلى في تلك الفترة، ولكن وجود الثالوث الأوزيري الشمالي يفتح الباب لكون مصدر اللوحة هو إحدى مناطق مصر السفلى كغيرها.


لوحة العام الثامن عشر من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢ :

هى لوحة مستديرة القمة يتوجه فيها الملك برمز الحقل  (سخت) فوق سلة إلى الثالوث الأوزيري لمعبد أوزير^١ في أبو صير (بوزيريس)، وهو ما يظهر في السطر السادس من النص وعليه فلربما كان مكان اللوحة الأصلي هو مدينة بوزيريس*.

* عبد المعبود أوزير في أماكن عديدة من مصر، ولكن كانت له مراكز عبادة رئيسية نتجت شهرتها عن الادعاء بوجود أجزاء هامة من جسده مدفونة بتلك البقاع ومن أهم مراكز عبادته في الصعيد كانت مدينة أبيدوس التي اشتهر عنها احتوائها لرأسه، أما مركز عبادته في الدلتا فكان هو المدينة التي ظلت تحمل اسمه حتى الآن بعد تصحيفه وهى مدينة أبو صير الحالية والتي كانت المقر الأصلي لعبادته. كاله محلى قبل أن تنتشر أسطوره في أرجاء مصر.

والخط المستخدم هو الخط الهيراطيقي ويجرى النص في تسعة أسطر كالتالي :

النص

" 1- *h3t-sp 18 hr hm N-sw-bity nb-t3wy*  (*Wsr M3't R' - [stp n R'] s3 R' ...*). 2- *iw hm.f m hnw.f m p3y.f Pr-3 šps m(?) hn['] [nsw]* 3- *s3 n R'mss m3'-hrw n3 wrw drw [3 n M']* 4- (*ti-ky-r-t3*) *s3 nb-t3wy, mwt.f (dd-B3st-iw st 'nh(t)) [hrw pn n dit 3]* 5- *ht st3t 4. r p3 htp-ntr Wsir-Pr-Wsir [.....]* 6- *ntr-3 m-di it-ntr hry-sš3 (n) Wsir, hr, Ist hnm, ht-hrt [.....]* 7- (*Ndm-hr*) *hrd p3(dd hr iw.f 'nh) [.....]* 8-.. *n p3 w'b r-dd ir p3 nty iw.f th [.....]* 9- [...] *p3 ntr 3, nty [.....] nsw [.....]*"

١ - العام الثامن عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، سيد

الأرضين "وسر ماعت رع، ستب إن رع" ابن رع  [...] - (يفترض شاشانق

مرى آمون) ٢ - لقد كان جلالاته في مقره في قصره العظيم الفاخر في ؟ مع ابن ٣ -

[الملك] رعمسيس صادق الصوت، (و) العظماء كلهم، كبار [قادة الما] ٤ - ثكري

(تيكيرا)، ابن سيد الأرضين، أمه "جد باست إوست عنخ" [في ذلك اليوم لإعطاء

حـ] قل (من) ٥ - أربعين أرورا لبيت المعبود أوزير رع (في) بر - أوزير [...] ٦ -

المعبود العظيم مع الأب الإلهي كاتم الأسرار (ل) أوزير، إيزة، خنوم، حت
[حور.....] “

بالرغم مما في هذا النص من تكسير فإن قيمته التاريخية هامة فنعلم أولا أن
"شاشانق الثالث" كان له ولد يدعى "تاكيلوت" وأن والدته هي "جد باست اس
عنخ" التي لم تحمل ألقابا عالية كانت من عامة الشعب على ما يبدو.

لوحة العام الثلاثين الأولى من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢
توجد هذه اللوحة ضمن محفوظات المعهد الفرنسي للآثار الشرقية بالقاهرة،
ولقد وجدها "بيرلانديني"^٩ عند الجرد الذي قام به بين عامي ١٩٧٤ - ١٩٧٥ و
من المرجح أنها من منطقة كوم فدين التي تقع شمالي غرب كوم الحصن - محافظة
البحيرة، وكان اسمها القديم هو إيماء *imw* بالمقاطعة رقم ٣ من مصر السفلى وهي
تقع بين الصحراء والمستنقعات. (صورة رقم ٢)

اللوحة صنعت من الحجر الجيري، تبلغ قياساتها ٤١ سم طولا و ٣ سم
عرضا ويبلغ سمكها حوالي ٧ سم. يوجد أعلى اللوحة قرص الشمس المجنح يحوطه
صلان، أسفل ذلك تظهر المعبودة التي تم تكريس اللوحة لها وهي المعبودة
"سخت" وهي هنا واقفة و برأس اللبوة وعلى رأسها قرص الشمس المحاط بقربي
البقرة وعلى جبهتها حية الكوبرا وترتدي ثوبا محبوكا وملتصقا بها. يزين جيد
المعبودة وصدرها العقد العريض *W3sh* ويدها اليسرى صولجان ساق وزهرة
البردي *h* وتمسك باليد الأخرى علامة الحياة *h*.

يقف خلفها المعبود حكا الشاب الذي يتقدم عاريا، وسابته في فمه - كعلامة
لصغر السن - ويرتدي العقد العريض بالمثل بينما تتدلى جديلة الطفولة حتي صدره،
ويحمل في يده اليمنى صولجان المذبة *nhh* ٤ ، وتفصل مساحة خالية المعبود
الشاب عن حافة اللوحة، وعلى ما يبدو فلم يتم صقل هذه المساحة أساسا، ولكن

من الصعب تقرير سبب معين لترك تلك المساحة غير مستخدمة، هل لإضافة معبود آخر، أم نص مرافق للحماية من النصوص المعتاد نقشها مع المعبودة على مثل تلك اللوحات.

بمواجهتهم يتقدم رجل وهو يحمل فوق شعره المستعار الكثيف، والطويل إلى حد ما، الريشة العالية وهي رمز الزعامة عند رؤساء الليبيين "الليبو"، وتخرقها ريشة النعامة علامة الزعماء المشوش، يرتدي الرجل رداء شفاف ذي أكمام طويلة يغطي نقبة ثبت حزامها من تحت الأكمام لتثبيت الجزء الأمامي الكبير. ويقدم هذا الزعيم الليبي للمعبودة المواجهة له سلة رمزية تحمل علامة الحقل *sh* *ht* *sh* *ht*

يوجد خلفه شخص بحجم أقل كثيرا، على رأسه شعر مستعار ويرتدي نقبة بسيطة ذات ثنيات، ويظهر حاملا جرة ثقيلة فوق كتفه.

الكتابات على اللوحة بالخط الهيراطيقي - كما هو الحال في أغلب لوحات الهبة في الأسرات من الثانية و العشرين وحتى الخامسة و العشرين - هذا عن النص، أما عن النصوص التوضيحية لأسماء المعبودة بأعلى اللوحة فقد كتبت فوقهم بالهيروغليفية بطريقة مختصرة.

ويسجل الجزء السفلي من اللوحة التقديمات، حيث كتب نص الهبة ومعه ستة أسطر أفقية كالتالي :

١ - الجزء العلوي : - أمام المعبودة / "سنخمت سيدة

الأرضين" *shmt nb(t) twy*

أمام المعبود / "حكا" *hk3*

أمام الواهب / "رود آمون" *Rwd Imn*

أمام الموكل بالهبة / حم - كا (خادم القرين) "تير بن وا" *hm - k3 Tir pn wz*

النص

" 1- *h3t sp 3. 3bd 1 Prt sw 1 , iw wr 3 Ribt h3ty-3 (Rwd-Imn)*
, iw....2- (pr iw W3s3š3t3-ntr) s3 (di-iw-pn-w3) h3- hm-k3
...5...3... n hm-ntr (hk3 p3 hrd), nty [...iw.f..] th [...wdt tn 4-...iw.f
m dnḥ pr ntr????] spk.. shmt iry pn w3 p5- [ir]. p3 nty
iw.f pr ... m Iw.f šp n š3' in š'd Nsw ...6- [n]k.f hrdw.f iw
[s]3.f ... p3 nty iw.f mn wd s.... iw.f 'nh "

” ١- العام الثلاثين، الشهر الأول، فصل الشتاء، اليوم الأول، الزعيم العظيم لليبيين، الأمير الوراثي "رود آمون"، إن ٢- [...] [...] براؤ نشر واساشاتي، ابن دي إو بن وا [...] أمه.. هي...؟ [...] ٣- هبة [حقل] (من) خمس [أرورات] لخدام المعبود حكا الطفل الذي [...] القصر ٤- [...] معبد [...] سبك [...] سخمت تير بن وا ب [...] ٥- بالنسبة لذلك الذي سوف يخالف / يعتدي على [ذلك] فسوف يتعرض لسيف الملك ٦- سوف يغتصب أطفاله، و ابنه [...] لن يستقر مكانه..؟ [...] أما بالنسبة لذلك الذي سوف يثبت هذه اللوحة / المرسوم فسوف يعيش “

لقد تجلت عدة سمات مميزة في أسلوب صنعها، فطريقة تنفيذ النقش سريعة وخشنة، والحفر خشن، تم تنفيذه بحزوز عميقة، كذلك تظهر استطالة في تنفيذ الأشكال مع الاختصار في تفاصيلها.

حدد النص تاريخ تقديم الهبة تفصيليا، ولكن لتحديد الفرعون الذي تم تقديم الهبة في عهده فإن إغفال ذكر اسمه ليكشف عن القوضى السائدة ووجود أكثر من بيت حاكم في آن واحد حتي لم يكن ليوجد ولاء لبيت معين مستقل بالحكم سوى للبيت الشاشانقي الذي - ورغم احتفاظه بالملك لفترة طويلة - فقد ورد مثل هذا النص الذي يبعث الشك في اسم الحاكم الذي تمت الهبة في عهده. وربما يكون من النصف الثاني من عهد الملك "شاشانق الخامس" وذلك لكونه قد حكم لفترة تعدت الثلاثين عاما، حيث حكم لمدة سبع وثلاثين عاما في الفترة من عام ٧٦٧ إلى عام

٧٣. قبل الميلاد، وكذلك لوجود لوحات من عهده في الأعوام السادس والثلاثين و الثامن - المقروض السابع - والثلاثين على التوالي. أو ربما يعود لعهد الملك " شاشانق الثالث " الذي تعدت فترة حكمه الثلاثين عاما أيضا، حيث حكم لمدة ثلاثة وخمسين عاما في الفترة من عام ٨٢٥ إلى عام ٧٧٣ قبل الميلاد. وعليه فيمكن وضع الواهب " رود آمون " كواحد من مجموعة الزعماء الليبيين المعاضرين للملك " شاشانق الثالث " ولكنه يحس بقوته حتى أنه لا يضع اسم الملك المعاصر له.

لوحات عصر الملك 'تهرقا' من الأسرة الخامسة والعشرين

لوحة الملك تهرقا الخاصة بالقربان من السنة الثانية من حكمه حتى الثامنة: وجدت هذه اللوحة في معبده الذي أقامه في جم آتون (الكوة الحالية في السودان) وهذه اللوحة محفوظة الآن بمتحف مدينة كوبنهاجن. وقدمها سليم حسن في الجزء الحادي عشر من موسوعته. (رسم رقم ٢)

وتبلغ مساحة هذه اللوحة ١,٣ * ٧١... * ٢٩... مترا. وهي مصنوعة من الجرانيت الرمادي ونقشت من وجه واحد، وتحتوي على خمسة عشر سطرا، (وعلى الرغم من بعض التهشيم الذي أصابها فإنها في مجموعها تعد سليمة بالنسبة لغيرها.

والمتن الرئيسي ويتألف من خمسة وعشرين سطرا، وهو سجل الهدايا التي قدمها الملك "تهرقا" لمعبد جم آتون الذي أقامه، ويشمل ما وهبه هذا الفرعون لهذا المعبد من السنة الثانية من حكمه حتى السنة الثامنة. ومما يلفت النظر هنا بصفة خاصة أن كل عامود في كل قسم لسنة قد ميّز بالعلامة المصرية القديمة الدالة على لفظ سنة ١ وهي ممتدة إلى أسفل وتشير إلى عدد السنين، ومن ثم كانت الأعمدة من واحد إلى أربعة تشير إلى ما تم في السنة الثانية، والعامودان الخامس والسادس يشيران إلى ما تم في السنة الثالثة، والعامودان السابع والثامن يشيران إلى ما تم في السنة الرابعة والعمود التاسع يشير إلى ما تم في السنة الخامسة والعمود العاشر يشير إلى ما

تم في السنة السادسة، والأعمدة من أحد عشر إلى أربعة عشر تشير إلى ما تم في السنة السابعة والأعمدة من خمسة عشر إلى واحد وعشرين تشير إلى ما تم في السنة الثامنة. أما بقية الأعمدة فيمكن أن تشير إلى أي سنين أو إلى السنين كلها. وتوجد ترجمة النص كاملة في كتاب مصر القديمة لسليم حسن، الجزء الحادي عشر في طبعة عام ٢٠٠٠.

لقد قدم الملك أثاثا عظيما للمعبد يدلنا على ما كان يتم تقديمه لأي معبد مصري قديم من أثاث فاخر وأدوات ثمينة فقدم مثلا : مائدة قربان من الفضة ، مبخرة من الذهب، أواني من الذهب تسمى " نمست " و " ونح "، أواني تسمى "شام" من البرونز، لفات من الكتان والنسيج الفاخر، صورة المعبودة ماعت من اللازورد، شجرة كنذر، ثم أدوات موسيقية تتمثل في طبله وعود، إناء يسمى " خاوت " من الفضة، كميات من الشمع، من القطران، أرغفة من البخور، أرغفة من اللادن (بالمصرية لدنو)،.. ترتيب الكهنة مثل كهنة الساعة (منجمون)، آلتان للرصد، كميات من الذهب الخالص، مصاييح، قلائد من الذهب مقل قلادة تسمى قلادة بيت، غطاء من الذهب بصورة الملك، خاتم من الفضة والذهب للختم به، أو ليلبس في الإصبع، أدوات للصلاة مثل مبخرة من الذهب في هيئة مقدمة سبع، صقر من الذهب مع صورة ملك أمامه وهما معا على جريدة نخل، تمثال بولهول بوجه كبش ومعه صورة نسر وهما يقفان على علامة السنة، تمثال صغير من الذهب يمثل المعبود خونسو محمولا على علامة السنة،.. صورة من الذهب لآمون رع رب جسم أتون ومعه شجرتا لبخ على نهايتها وصورة الملك أمامها طبق "مسوت" من الذهب (سوت نوع من القمح ومن الجائز أن هذا الطبق كان يوضع فيه هذا النوع من القمح)... رؤوس كباش من الذهب على نخلة (أي كل واحد منها على نخلة)، تمثال صغير من الذهب لآمون رع سيد جمأتون على شجرة نخيل، صورة "إيزيس" من الذهب. تمثال من البرونز للملك وهو يضرب ممالك أجنبية وملابسها الستة، ثماني جرار من الذهب

والفضة للعطور، مكنسة من الذهب !! آيتان عبش من الذهب (عبش = أبريق للنبيذ)، بوق من الذهب، مكيال بخور من الذهب، (إناء؟) شقد من الذهب (= ملعقة من الذهب للبخور)، مائدة مستديرة من الفضة، تمثال الملك بوجه من الذهب (تمثال من الذهب للملك (الذي) عليها أي على المائدة سالفة الذكر)، تمثال من الذهب لإله الفيضان الذي عليها (أي المائدة)،... ومجموعة مماثلة لتلك الأواني والأدوات من الفضة، و صولجانات "أمس" (يحملها الملك غالبا في يده)، و ٣٥ ورقة من الذهب الرفيع للحفر (?)، وكل نوع من خشب السنت والأرز واللبخ.... وقد ثبت دخل المعبود ومدت مواعيد وموّن مستودعه بالرجال والخادّات وحتى أولاد زعماء (الأسرى) من التحنو (أي اللوبيين). وقد أمد هذا المعبد الذي بناه له من جديد وحشد بمغنيات عديدات وبأيديهن صناعات ليلعن بها أمام وجهه الجميل (أي آمون) وذلك ليعوضه عن ذلك بمكافأته بكل الحياة من نفسه وكل الفلاح من نفسه وكل الصحة من نفسه وكل السعادة من نفسه وليحتفل آلاف آلاف المرات بالأعياد الثلاثينية كثيرا جدا، وهو مشرف على عرش حور الأحياء، وليكون سعيدا مع روحه مثل رع أبد الآبدين“

وذكر أنه : " عمله بمثابة أثر لوالده "آمون رع" رب "جم آتون". لأجل أن يمنح كل الحياة وكل الصحة وكل الثبات وكل السعادة وأحفال ملايين السنين للأعياد الثلاثينية العديدة جدا. فقد ظهر بوصفه ملك الوجه القبلي والوجه البحري على عرش حور مثل رع أبديا.

التعليق:

تعدد هذه اللوحة الهدايا التي قدمها الملك "تمارقا" من السنة الثانية حتي السنة الثامنة لتجهيز المعبد الجديد الذي أقامه خصيصا لوالده آمون رع في مدينة جم

أتون فقد جهزه بأدوات إقامة الشعائر والمواد اللازمة لتزيين هذا الأثر وتنظيم الموظفين وما يحتاج إليه القربان من خدمات.

ويستخلص سليم حسن من المتون التي وجدت في هذا المعبد أنه في السنة الأولى من حكم قهرقا قبل تنويجه ملكا على البلاد قد لاحظ أن المعبد كان خربا ولذلك أرسل العمال فيما بعد من منف إلى الكوة لبدءوا عمليات الإصلاح وإقامة المعبد الجديد، وبحلول السنة السادسة من حكمه كان قد فرغ من إتمام المعبد الجديد والحدائق التابعة له ثم حمل المعبود إلى مقره الجديد. ويلاحظ أن هذه الهدايا والمعدات التي ذكرت في هذه اللوحة وهي الخاصة بالمعبد الجديد كانت على أية حال حتي المتن الذي نحن بصددده في السنة الثامنة في حين أن الافتتاح الرسمي لهذا المبنى لم يحدث حتي السنة العاشرة وهذا دليل على أن البيانات التي ذكرت هنا كانت سابقة لأوانها أو أنها كانت استعدادات لافتتاح المعبد. هذا ولما كان السجل الحالي الخاص بالهبات التي قدمها "قهرقا" يقف عند السنة الثامنة، فإن السنة الثامنة تكون هي السنة التي أقيمت فيها هذه اللوحة ويدل ذلك دلالة واضحة على أن الملك "قهرقا" كان يقوم بأعمال البناء والتأثيث في آن واحد.

وإذا نظرنا نظرة عامة في قائمة الهدايا التي قدمها الفرعون "قهرقا" لهذا المعبد وكذلك في القائمة الأخرى التي أهدها بعد ذلك كما سنرى بعد نجد أن ما وهبه لهذا المعبد قد زاد في معلوماتنا الفنية في الصناعات المصرية في ذلك العهد فهي تؤكد بصورة واضحة وجود نماذج معدنية ذات أشكال نباتية كالقطع الزخرفية أو المنذورة مثل أزهار البشنين المصنوعة من البرنز، وأزهار البشنين المصنوعة من الذهب أو الفضة، ومكنسة من الذهب، وآلات الرصد المصنوعة من الفضة على هيئة جريد النخل، وكذلك يلفت النظر الأكياس والأواني الحمراء المصنوعة من المعدن الثمين، يضاف إلى ذلك أن مجموعة الأوعية قد أصبحت غنية بزيادة أسماء لم تكن شائعة بعد،

ويلفت النظر من بين هذه الأواني تلك التي لها رأس كبش وذلك يتفق مع متاع المعبود آمون وهي أشياء قد عرفت من قبل في آثار أكثر قدما من هذه.

ولا يفوتنا كذلك التماثيل الإلهية والملكية وبخاصة تمثالا من البرنز للملك يضرب الممالك الهمجية بملابسها الستة، وكذلك الآلات الموسيقية العديدة مثل الطبول والأبواق والصناعات، وكل هذه كانت تستخدم في الأحفال التي كانت تقام في هذا المعبد (التي ستقام في المعبد لاحقا).

ولسنا في حاجة إلى القول بأن متن هذه اللوحة يكاد يكون من المتون الفريدة في بابها فهو فضلا عن أنه يعدد لنا أولا الهدايا والأدوات التي قدمها الفرعون "قرقا" إلى معبده الجديد الذي أقامه خصيصا في جماتون لعبادة آمون معبود الدولة الأعظم فإنه يدل على ما كانت تتمتع به البلاد من ثروة طائلة، فالأواني التي قدمت للمعبد كان معظمها من الذهب، وهذا برهان على استغلال مناجم الذهب في تلك الفترة من تاريخ البلاد (وقد تكون من أواني الجزية التي قدمت لبعنخي؟)، هذا فضلا عن الأدوات الكثيرة المصنوعة من الفضة وكذلك من الصفيح قد دل على ارتباطها تجاريا مع جاراتها وكذلك مع بلاد آشور نفسها وبخاصة في جلب الصفيح منها. هذا ويدل تعدد الأنسجة والكتان على تقدم صناعة الغزل في البلاد، ولكن أهم من كل ذلك من الوجهة الدينية أنه فضلا عما نشاهده في هذا المتن من ذكر الأدوات والآلات المختلفة التي كانت تستعمل في إقامة الشعائر الدينية فإنه يضع أمامنا فضلا عن أسماء الأشياء الجديدة التي وردت فيه، صورة عملية عن هذه الأدوات، ولا نزاع في أن هذه المعدات والتماثيل والتعاويد الفنية الدقيقة تروحي إلينا بأنها لم تخرج إلا من أيدي مفتنين على جانب عظيم من المهارة وحسن الذوق. وهذا برهان آخر على ازدهار الفنون في تلك الفترة من تاريخ وادي النيل.

وقد ذكر لنا "قرقا" أنه كان يستعين على إنجاز بناء المعبد بمهندسين مصريين وكذلك بمفتنين وأصحاب حرف من "منف" وفي هذا دليل قاطع على ما كان بين

القطرين من ارتباطات فنية عظيمة، وأن مصر كان لها قصب السبق في ذلك والمكانة الأولى.

ويحدثنا "تهرقا" فوق ذلك أنه بعد إتمام المعبد وتجهيزه بكل ما يلزم من معدات أمده كذلك بخدام وخدامات وكان من بين هؤلاء نفر من أبناء الرؤساء اللوبيين، كما خصص له مغنيات وكاهنات يقمن بأداء الشعائر اليومية وشعائر الأعياد التي كانت تؤدي للإله المعبود و الملك.

وخلاصة القول أنه على الرغم من أن هذه اللوحة في ظاهرها لم تقدم لنا إلا قائمة جافة من أسماء الأدوات والمواد اللازمين لشعائر المعبد وخدمته فإنها في الواقع تحتوى بين سطورها على مقدار ما كان للملك تهرقا في هذه الفترة من تاريخ وادي النيل وبخاصة من الوجهة السياسية من نفوذ وسلطان، إذ نفهم من ثانيا هذا المتن أن تجارة مصر كانت متصلة مع البلاد المجاورة، كما أن حالة البلاد الاقتصادية كانت على جانب عظيم من الرخاء والفلاح، وأنه كان هو المسيطر على الموقف في شطري الوادي في أول حكمه ويرجع السبب في ذلك إلى اتخاذه سياسة حازمة في جمع شمل البلاد تحت لواء المعبود "آمون رع" الذي كان يعد المعبود المحبب في القطرين، هذا بالإضافة إلى أنه راعى شعور الكوشيين بتمجيد المعبودة "عنقت" (أنوكيس) بصفة خاصة وصورها جنباً لجنب مع المعبود "آمون" وقدم لها القربان لكونها من أصل أفريقي يدل عليه تاجها الريشي حيث ميّز المصريون القدماء المعبودة ذات الأصل الأفريقي الصنف بإبقاء تاج من الريش على رأسها مثل المعبود بس رب المرح وحفظ النائمين ورب الحرب بعد ذلك.

وتدل اللوحة أيضا على مقدار الكنوز التي كان يحتويها كل معبد والتي صورت مثلاً في رسوم معبد الكرنك لتبين على جدرانها ما أودعه الملك "تحوتمس الثالث" من كنوز كعطايا للمعبد، وثبت بشكل قاطع أن الفرعون المعاصر لسيدنا "

موسى " عليه السلام لم يكن مبالغا حين استخف بالرسول الكريم البسيط المظهر، ولأن يتساءل متعجبا " لولا ألقى عليه أسورة من ذهب " (آية ٥٣، سورة الزخرف) لوحات الكوة وما تلقيه من ضوء على تاريخ تهرقا العام وعصره :

كانت اللوحة السابقة مع لوحات أخرى وجدت معها لنفس الملك ولا نزاع تلقى أضواء هامة على تاريخ وادي النيل وما جاوره من بلدان. من ذلك ما يلحظ من نقل سكان إلى الكوة كما جاء في اللوحة السادسة (سطر ١٥)، وكذلك نقل أميرات من الوجه البحري كما جاء في نفس اللوحة في السطر العشرين، وهذا يجعلنا نظن أنه في خلال السنين الأولى من القرن السابع قبل الميلاد قد وقعت حروب بين ملك كوش وولايات الدلتا المستقلة، ويتساءل الإنسان هل كان سبب ذلك التدخل في شئون الدلتا واستعباد أهلها راجعا في الأصل إلى هجوم قام به شبتا كا على هذه البلاد؟ هذا ما جاء ذكره في المتن الكبير الخاص بالفيضان في السنة السادسة (سطر ١٧) وعلى ذلك يمكن أن نتساءل مرة أخرى أليست تهدة الأحوال بإخماد نار الفتن في الدلتا وإعادة الرخاء في السنة السادسة من حكم تهرقا تضع أمامنا صفحة جديدة في تاريخ التسلط الكوشي على مصر؟ (وتجد الباحثة أن الإجابة على هذين السؤالين هي نعم حسب قول الملك ويعضد ذلك الرخاء النسبي الذي يظهر من الهبات الباذخة لمعبد جم آتون والتي لا تتناسب مع بلد فقير أو مضطرب ومقطوع أوصاله، إذ لو كان الحال كذلك فكيف أتى الملك برجال من منب للعمل في بناء المعبد ونقلهم إلى موقع المعبد بدون عقبات فلا بد من توفير القوات والامتيازات المغرية للانتقال للعمل في هذا الموقع البعيد، فليست التقوى هنا هي العامل الأشد فاعلية لمثل هذه النقلة البعيدة).

ومن أجل ذلك كان قد قرر تهرقا مجيء والدته إلى الديار المصرية كما كان قد أمر ببناء المعبد T بعد أن أصبح الجو صافيا له.. ويلفت النظر كذلك هنا أهمية مدينة

منف في عهد الملك تحرقا فقد تم تتويجه فيها، وعلى ذلك لا يبعد أنه قد اتخذها بعد ذلك مقرا لحكمه. (سليم حسن: ٢...، ج ١١، ص ٢٢٦)

وليس ذلك بغريب فإن لقب تحرقا هو "رع حافظ نفرتم" يجوز أنه يكون له اتصال بمنف. والمعبود نفرتم كما هو معلوم هو أحد أفراد ثلوث منف، يضاف إلى ذلك أن اسم تحرقا "محبوب بتاح" كان شائعا في نقوشه.

هذا وتشير كذلك متون هذه اللوحات إلى امتداد مملكة كوش نحو الغرب فقد جاء ذكر نقل أمراء التحنو إلى بلاد النوبة في اللوحة رقم ٣ سطر ٢٢. وليس من شك في أن الإشارة هنا إلى لوبي مرميقا (من منطقة بحيرة مريوط إلى برقة) الذين كان قد استخدمهم "تف نخت" لمحاربة بعنخي، يضاف إلى ذلك وجود إشارة إلى أهالي الواحة البحرية كما جاء في متن اللوحة رقم ٦ سطر ٢. عن نبذ الواحة البحرية. وهذا يسمح لنا أن نظن أن الكوشيين كانوا قد مدوا سلطانهم على الواحات.

أما نشاط ملوك كوش الحربي على حدود فلسطين فله علاقة بعمال "منتيو آسيا" الذين كانوا يعملون في كروم جم آتون كما جاء ذكر ذلك في لوحة الفيضان الكبرى هذا بالإضافة إلى أن استعمال اللازورد (اللوحة ٣ سطر ٩) والفيروز (اللوحة ٣ سطر ٩) والبرنز (اللوحة ٦ الأسطر ١٨، ١٩) وخشب عشي وخشب مرو (اللوحة ٣ سطر ٢١، واللوحة ٦ سطر ١٤، ١٨، واللوحة ٧ الأسطر ٤، ٣) يدل على وجود علاقات اقتصادية بين وادي النيل وآسيا في تلك الفترة.

ويوجد في المتحف البريطاني لوحتان من البرونز نقش عليهما متن يحتوي على ألقاب الفرعون تحرقا بوصفه ملك الوجهين القبلي والبحري "خو رع نفرتم" بن رع، محبوب المعبودة مسخت نذيلة العرابة (= جبانة العرابة المدفونة) معطى الحياة مثل رع " وهاتان اللوحتان تدلان على أن تحرقا كان صاحب هبات في معبد العرابة.

(هذا على الرغم من اختياره تسجيل الأحداث المرتبطة بتأثير و تجهيز وبناء المعبد ذاته على لوحات توضع بنفس المعبد، وذكر بعض الأحداث المدونة على هذه اللوحات في مناطق متفرقة بمصر ولكن ليست على لوحات).

لوحات الملك 'بسماتيك الأول' من الأسرة السادسة

والعشرين

لوحة التبنّي الخاصة بالأميرة "نيتوكريس":

هذه اللوحة تظهر لنا تمكن الملك من إحكام السيطرة على موارد معابد آمون بوضع ابنته كزوجة للمعبود آمون وهو ما سيأتي تفصيله عند الكلام عن تلك الوظيفة لاحقاً صورة النص وقائمة كاملة عن المراجع التي ذكرت اللوحة موجودة بمقالة "ريكاردو كامينوس" Caminos, R. : JEA, Vol.5., London, 1964, p.73ff وسيرد النص لاحقاً عند الكلام عن سلطة الزوجات الإلهيات لآمون.

وتوجد لوحة من العام الواحد والخمسين للملك "بسمثيك الأول" عثر عليها بالقرب من الزقازيق ونقش عليها عقد تأسيس معبد أقامه الملك على شرف المعبود "حور مرتي" إله هريط. وهذه اللوحة محفوظة الآن بمتحف برلين. (سليم حسن : ٢...، ج ١٢، ص ٧٥-٧٦)

ترجمة النص

"السنة الواحدة والخمسون من عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري "واح إيب رع" [بن رع] بسمثيك لقد بنيت هذا البناء الذي أقيمته أنا بنفسني لمعبد "حور مرتي" (وهو المسمي) "أوزير رمحت" "بن "با دي سما تاوي" الذي وضعته السيدة "تا برت" هذه. حده الجنوبي بيت أتا بن عنخ حور وشمالية مخزن المعبودة باستت الذي وكل أمره إلى خادم محراب حور مرتي، (المدعو) حور سا (أي

ابن) عنخ بف حور، وحدّه الغربي بيت السقاء بب سا حور سا إيزة. وتحمل له القربان أمام حور مرتي (الملقب) أوزير صاحب رحمت وقلبه يفرح بذلك أبديا بثبات. وأن كل إنسان يهدم هذا فإنه سيسحق ب المعبودة الأرواح العائشة لمدينة هريط. والحد الشرقي (يطل على) الشارع الذي يوجد فيه سور عك. البقاء الأبدي والسرمدي في معبد حور مرتي. ليت حور مرتي يمنح حور ون نفر سا با دي سما تاوى الذي وضعته السيدة "قبر" الحياة".

يتلاحظ وجود الملك كمؤسس لبناء المعبد، ولكن من الحدود المحيطة بذلك البناء، ووضاعة وظائف ملاك تلك المباني المحيطة، فالبناء ربما لم يكن سوى مقصورة أو محراب صغير للعبادة أقيم وسط مساكن الأهالي. ولكن لمهابة الملك في نفوس شعبه ينسب العمل له.

وجدت اللعنة سابقة للبركة وذكرت الأرواح العائشة لمدينة هوربيط تذكارا للمعبودات البدائية لأي محلة سكنية مصرية والتي لم يتخل السكان عن عبادتها حتي وإن انضوت العبادة منهم تحت لواء معبود قومي أو معبود لمدينة أكبر.

وبالنظر إلى قوة الملك وسلطته، فلا تعد اللوحات وجدها مقياسا لذلك، فقد اتسمت فترات حكم شاشانق الثالث وبسماتيك الأول بالطول حيث حكم كلا منهما لما ينوف عن الخمسين عاما بقليل، وتميزت عهودهم بالاستقرار النسبي في أحوال مصر سياسيا واقتصاديا، بينما اقتصرت لوحات تهرقا على تلك الموجودة في الكوة ولكن كثرة عددها - حوالي سبع لوحات - ليوحى بأن عهده شهد استقرارا نسبيا ولو حتي في هذه المنطقة فقط).

لقد وجدت بعض اللوحات بدون وجود الملك في منظرها الرئيسي، وكذلك تم إهمال تأريخ البعض الآخر بعهد ملك معين (لوحات العام السادس والثلاثين والثامن والثلاثين من عهد تف نخت)، بينما ترك خرطوش الملك شاغرا في لوحات

أخرى (لوحة العام الثامن والثلاثين من عهد تف نخت) ونصوص هذه اللوحات كالتالي:

لوحة تف نخت من بوتو للعام السادس والثلاثين :

مصدر هذه اللوحة هو مدينة بوتو* التي انضوت تحت لواء " تف نخت " الحاكم القوى للمقاطعات الغربية أثناء حكم الملوك " شاشانق الثالث " و " شاشانق الرابع " و " شاشانق الخامس " وحتى مجيء بعنخي والذي أشار إليه كخصم قوى (وبدون تحديد لاسمه وإن كانت هناك دراسة مفصلة عنه قدمها يويوت^١ (Yoyotte, 1961, §48, p. 151 ~ 159) ستعرض الباحثة لأجزاء منها حيث تقتصر هذه الأسرة على هذا الملك الذي تكاد تنحصر آثاره في بضع لوحات هبة قدمها في مناسبات مختلفة وضعته على قدم المساواة مع الفراعين العظام كمؤسس لأسرة وحاكما قويا لمنطقة الأقاليم الغربية كلها.

* هي تل الفراعين الحالية وقديما كانت هي مدينة بي أو دب عاصمة الشمال، وكانت الربة واجيت هي معبودتها الحامية. وكذلك سميت سايس وعبدت فيها الربة ليث التي كانت المعبودة الحامية للأسرة الرابعة والعشرين. وهي أيضا:

به : تقع قرب مدينة دسوق الحالية ويكتب اسمها بالمصرية القديمة 𓆎𓅓𓏏𓏏، وهي قرية أبطو أو تل الفراعين، وقد سميت في القبطية بوتو وعبر الإغريق عنها بنفس الاسم "بوتو" Βοντώ وكانت تسمى من قبل باسم بجعوت، وتعبر به ربما عن المقر أو العرش ونسبها أصحاب المملكة الشمالية لمعبودهم حسور. نقلا عن : عبد العزيز صالح "حضارة مصر القديمة وآثارها"، الجزء الأول، ص ٢٩، القاهرة ١٩٩٢.

كانت هذه اللوحة في المجموعة الخاصة لملك مصر السابق الملك فاروق وقد تم شرائها عام ١٩٤٢ من أحد بائعي التحف. واللوحة تحمل السمات التقليدية للوحات من ذلك الطراز، فهي ذات قمة مستديرة يشغل أعلاها قرص الشمس المجنح وتحتة تظهر المعبودة نيت متجهة لليمين تتبعها المعبودة واجيت لمدينة " به P " ودب التي صاحبها نص تضرعى "قهب كل الحياة و القوة" وهو نص كما نرى

يعدد حظواتها الممنوحة أو المتمني منحها للواهب. ويقدم الواهب علامة الحقل *𐀀𐀀𐀀* التقليدية للربات يصاحبه نص عنواني " *Wr-3 M3 h3ty - 3 t3f nht* القائد الكبير للما، الزعيم، سيد الليبو، تف نخت". ويوجد خلفه المستفيد بالهبة " *nht Imn* نخت آمون" والمصور ككاتب.

أسفل ذلك يوجد النص الخاص باللوحة وهو مكون من أربعة أسطر نقشت بالهيراطيقية كالتالي :

"1- *h3t -sp 36 3pd 2 šmw hrw14 iw wr-3 M3 h3ty 2- t3f nht hnk 3ht st3t 1. n pr W3dt nb(t) 3- P dp n hry-kr nht Imn iw.w mnt hrw 4- t hrw r h3 dt s3.f kni*"

الترجمة :

"١- العام السادس والثلاثون، الشهر الثاني من فصل الحصاد، اليوم الرابع عشر. الزعيم الكبير للما والحاكم ٢- تف نخت هبة بحقل من عشر أرورات لمعبد (حرفيا : بيت) واجيت سيد(ة) ٣- پى ودب لصالح كبير عكر ؟ (كهنة عكر؟) نخت آمون، إنما (أي الهبة) ثابتة يوما ٤- بعد يوم ؟ إلى أبد الآبدين، ابنه كنى"

يحمل الموقع على هذه اللوحة اسما ليبيا هو "كنى" رغم انه ابنا لموظف يدعى "نخت آمون" الذي هو اسما مصريا خالصا بمعنى "آمون القوى" أو "قوة آمون". وقد اقترح يويوت أن هذا الموظف قد يكون ابنا لتف نخت أو كلت إليه مهمة إدارة المدينة مع استفادته بالوكالة على الوقفية فيستفيد كهنوتيا من قبل المعبد الكبير لمدينة بوتو^{١١}

تم إرخاء الصمت على اسم الفرعون المؤرخة باسمه اللوحة، فقد تم ذكر العام السادس والثلاثين، مع إغفال نقش خرطوش ملكي ولو حتي لترك خاليا كما هو الحال مع اللوحة الثانية لتف نخت من بوتو أيضا والتي سيأتي تفصيلها بعد قليل. وكما ذكر يويوت "وفي كل الأحوال، الاعتبار الأول يكون للتاريخين (الخاصين باللوحتين الواردتين من بوتو والمؤرختين بالعام السادس والثلاثين والثامن والثلاثين

من عهد فرعون لم يذكر اسمه - توضيح من الباحثة)، ومكان الهبة وضم الوظائف للواهب، فهو "القائد الكبير للما" وكذلك "القائد الكبير لليبو" (في النص العنوانى بالمنظر العلوي - الباحثة)، ومن المؤكد أنه هو أيضا "تف نخت" غريم "بعنخي".

نلاحظ في هذه الوثيقة أن تف نخت اكتفي هنا بجمع لقبى قائد الما والليبو ولم يصف اللقب الثالث الذي أضافه في اللوحة التالية له وهو لقب "القائد الكبير لكافة البلاد" سوى بعد سنتين وهو تاريخ تقديم اللوحة التالية والتي قدمت للربة نيت مثل لوحتنا وأتت من نفس المصدر وهو بوتو أو سايس وحاليا تل الفراعين. لوحة الملك تف نخت من بوتو للعام الثامن والثلاثين :

كانت هذه اللوحة في بيت الغفير بقرية أبطو وهي ذات قمة مستديرة يوجد بها قرص الشمس المجنح، أسفله وبطول المنظر العلوي تكتنفه علامتي واس ويوجد على اليسار إله جالس له رأس صقر ومتوج بالتاج المزدوج ويحمل في يديه صولجانين يرمزان للقوة والحياة على التوالي، ويعرفنا النص العنوانى أنه *hr ihy nwt.f P* "حو إيحي نوت إف سيد بي - بوتو" أو "هارندوتس" باليونانية.

ويقدم له شخص علامة الحقل وهو فعل يطابق النص العنوانى المنقوش أمامه *di.k sht ir.f di(.f) cnh* بمعنى "يقدم لك حقلا كي يحظى بالحياة". ويرتدي هذا الشخص جلد الفهد على نسق ما يرتديه الكاهن سم، وعلى رأسه باروكة قصيرة موضوع فوقها جزء من ريشة مربوطة لقائد كبير للما، وأيضا ريشة أخرى لقائد كبير لليبو، إنه *Wr-3 nw t3 gr.f t3f nht* بمعنى "القائد العظيم لكل الأراضي، تف نخت"، حيث تربط الريشة الخاصة بالما بصورة أفقية، بينما ترتفع ريشة الليبو رأسيا.

ولقد رد المعبود على عطيته بجملة : *di.n(.i) n.k 'nh w3 s nb mi R* بمعنى "أهب لك كل القوة مثل رع، وأهب لك كل الصحة".

وتوجد خلف الواهب جملة للحماية : *s3 h3.f m 'nh w3s nbt* "الحماية السحرية ممنوحة له، لتكون له كل الحياة والقوة".

يوجد على يمين المنظر الشخص المستفيد من الهبة، وقد صور جالسا على كرسي وهو يعزف الطنبور ؟، ويؤكد ذلك مهنته التي هي *ns hs n hr nb P hr s3* *mi nn t3m p3 pnpn n Imw* بمعنى "كبير مغنبي حور سيد (مدينة) بي حور بن مثيله -الحامل لذات الألقاب- ثم يا-ن-ن-ن-ن إن إيمو". [يويوت بشأن هذا الاسم : أن معناه ذلك الخاص بمدينة بي (أي حور المحلى) الذى استولى عليه، وهو نوع من أسماء احتوت على نوع من اللعان]

ولقد تم إعداد الجزء الأسفل من اللوحة ليستقبل النص المفترض كونه من ستة أسطر، لم يتم منها سوى نقش أربعة أسطر من الكتابة بالخط الهيروغليفي كما يلي :

" 1- *h't-sp 38 hr hm n sw-bity nb t3wy* □ 2- *s3 R' □ hrw pn di.k 3ht st3t 1. irr 3- sr-'3 h3ty wr-'3 n Riby hm-ntr Nt W3dyt nb(t) Im3w [...]* [m p3h(mk- Yoyotte) n] 4- *p3 hwt m p3h(mk phwt - Yoyotte) n kht n h33 spwt Imntt t3*"

الترجمة:

" ١- العام الثامن والثلاثين من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى سيد الأرضين (□ الخرطوش خالي) ٢- ابن رع (□ الخرطوش خالي أيضا) في هذا اليوم صنعت هبة حقل من عشرة أرورات صنعها ٣- الزعيم الكبير، القائد، كبير زعماء الربيى (الليبو) كاهن (المعبودتين) نيت (و) واچيت، وسيدة إيماو [إلى...]

مك ٤- بحوت ؟ مك إن كهوت ؟ حاكم مقاطعات الأرض الغربية". والنص مقطوع هنا ولكن يحتمل ترميمه ليقبل اسم تف نخت.

بمقارنة ألقاب "تف نخت" مع المعلومات الواردة من "بعنخي" عن "كبير قادة الغرب" في سايس ومناطق أخرى تحت إمرته، يترسخ لدينا الاعتقاد بأن لوحة بوتو قد تم تكريسها من قبل غريم بعنخي "تف نخت" ذاته، ولكن تأريخ اللوحة يبقى غامضا،

ليس فقط بسبب العلامة X التي حلت محل *h3t - sp* وتقدمت الرقم، ولكن لأن الخرطوشين تركا أيضا خاليين يمكن التفكير بشيء من التحفظ في أحد البيتين الحاكمين من الششانة المتواجدين بالدلتا في العام الواحد والعشرين من حكم "عنخي" عند تقديمه للوحتة، فالعام الثامن والثلاثين الغامض يمكن أن يعود على عهد الملك "شاشانق الخامس" والذي ثبت جلوسه على العرش حتي العام السابع والثلاثين من لوحات السرايوم (Yoyotte, 1961, § 34, p. 144-5)، حيث كان "عنخ حور" الموجود في منف لتقديم لوحات لأبيس معاصرا لتف نخت، آنذاك كان عنخ حور سيدا لكوم الحصن كقائد للبيين وذهب لمنف في العام السابع والثلاثين من حكم "شاشانق الخامس" بينما كان "القائد الكبير للغرب - تف نخت" في عامه السادس والثلاثين، وكذلك في العام الثامن والثلاثين. ويمكن تخيل أن "تف نخت" قد أبعد "عنخ حور" من الغرب قبل حلول العام الثامن والثلاثين للملك الجالس على العرش "شاشانق الخامس" وأن "عنخ حور" قد لجأ لمنف، وربما كان الكشط الموجود على لوحة القاهرة رقم JE ٨٥٦٤٧ ليبقى كشاهد على أول اعتداءات "تف نخت" ^{١٢}.

يعرض "تف نخت" في هذه اللوحة سلسلة من الألقاب تؤكد بصورة منطقية ما خلعه "عنخي" على "حاكم لغربية" على لوحتة، حيث ذكرت لوحة بعنخي (١٠-٣) أنه سيد: *m sp3t...m sp3t k3 m h'p m m 'ynw m pr - nwb m* في مقاطعة... (١) مقاطعة الثور (٢) في حجي (٣) في... (٤) في عين (٥) في بيت الذهب (٦) في الجدار الأبيض (٧) ويحوز كل ما في الغرب لما بعد (الشواطىء الساحلية لإيشت تاوى " بالجملة فهذا التضخيم يضم المناطق الشمالية والجنوبية فرقم ٢ يعود على مدينة Xoïs أي سخا الحالية وربما تكون هي بوتو الحالية، ورقم ٧ يعود على منف، ولكن توجد صعوبة هنا في تنظيم حدود تلك المنطقة الخاضعة لسلطان

حاكم الغرب تحديدا وربطها بخط دائري ولكن يبدو من تنوع المقاطعات كونها شاسعة لحاكم محلي^{١٣}.

ميّز الأمير الذي كرّس لوحتي بوتو ألقابه بصورة أكثر تأسيسا حيث كان كاهنا في ثلاث مقاصير كبيرة للربات المحليات، و"زعيم البلاد كلها جميعا" و"زعيم الليبو" و"زعيم الما" ومع الوقت وصل للتتويج فرعوناً تحت اسم حور "سياخت"، ملك الوجه القبلي والبحري "شيسس رع"، ابن رع "تف نخت". وأسس بذلك الأسرة الرابعة والعشرين في سايس، وبعد موته ضعفت الأسرة حتى صار أبنائه في قبضة الإثيوبيين^{١٤}.

وفي حالة رابعة ظهر صاحب الوقفية في مكان الملك المعتاد بالجزء العلوي من اللوحة بصفته واهبا وحيدا للوقف المسجل على اللوحة بدون أي ذكر للملك المعاصر لعملية الوهب مثل لوحة رود آمون، وحتى في لوحات النذور الخاصة بالملوك فقد تعرضت صورة واسم الملك بعنخي للمحو من على لوحته ثم أعيد نقش الصورة الخاصة بالملك بحجم أصغر ولكن بقيت خراطيشه ممحوة بالكامل مما شكك العلماء أولا في نسبتها إليه، ثم ومع المزيد من الدراسة أمكن لريزنر أن يؤكد نسبتها إلى بعنخي.

وهناك وظيفة مماثلة تقريبا لمنصب الفرعون ينبغي التعرض لها هنا وهي وظيفة العابدة الإلهية لأن هناك لوحات نذرية ولوحات هبات تخص تلك الفئة من نساء البيت المالك، والواقع أن إضافة لقب عابدة المعبود إلى الزوجة الإلهية كان بداية تحول تدريجي في مفهوم الوظيفة فلم تعد شرفية، ولكنها أصبحت وظيفة رئيسية إلى جانب وظيفتي الملك وكبير الكهنة، فقد ظهرت عابدة المعبود على عرش تفنوت، وأصبح تنصيبها مساويا - إلى حد كبير - لتنصيب الملك ولم تعد وظيفة الزوجة الإلهية بمرور الوقت وراثية فقد حرم على الزوجات الإلهيات الزواج وأصبح انتقال هذه الوظيفة يتم بالتبني.

وساعدت الظروف السياسية على رفع هذه الوظيفة إلى مكانة عالية، ففقد قام الفراعنة المتأخرون بنقل ألقاب الشرف ومظاهر السلطة التي كانت في يد كبار كهنة آمون إلى الأميرات اللاتي لا يسمح لهن بالزواج، حتي لا تصبح سلطة الفرعون بل وعرشه مهددين من جانب الكهنة، وفي الوقت نفسه يبدو الفراعنة بمظهر من لا يسيئون للسلطة الدينية ذاتها التي كانت في يد الكهنة العظام فحاملة اللقب كانت إما ابنة أو ابنة أخ للملك أي أن كل الأملاك والثروة المنقولة انتقلت للبيت المالك مباشرة وبدون صراعات ظاهرة مع الكهنة.

وقد واصلت وظيفة الزوجة الإلهية صعودها حتي وصلت إلى مكانة أكبر من مكانة الملك نفسه في طيبة. وهذا على الأقل بالنسبة للزوجة "شن وبنا الأولى".

وتتمثل وظيفة الزوجة الإلهية *hmt ntr* أو لقب العابدة الإلهية *dw3t ntr* داخل المعبد في إدارة شئون حریم المعبود في معبد الكرنك، فقد كانت المشرفة عليهن في أوقات الاحتفالات، وكانت هي أيضا تشترك في هذه الاحتفالات بهز الشخشيشة أو الغناء مثلها في ذلك مثل سيدات الحریم التابع للإله، كما كانت تحمل الزهور للإله و بالنسبة للقب "دوات نتر" فيرى "بلاكمان" أن كلمة "دوا" تعني (يتعبد) أو (يستيقظ) في الصباح وأن المعنى الذي يشير إليه اللقب في هليوبوليس هو أن الكهنة كانوا يعبدون المعبود في الفجر.

وبالرغم من الارتباط القوي بين الزوجة والمعبد، إلا أن دورها في الطقوس الدينية بالذات كان شكليا، ولذا كان من الطبيعي أن تكون لها نائبة عنها للاشتراك في الطقوس الدينية. وإلى جانب الدور الديني المحدود للزوجة الإلهية فقد كان لها دور إداري بالنسبة لممتلكاتها الواسعة، فقد كانت تمتلك بيتا للمال وحقولاً زراعية وشونا من القمح وقطعانا من الأغنام وسفنا لنقل المحاصيل. وبطبيعة الحال كانت إدارة هذه الممتلكات تتطلب موظفين يشرفون عليها. وعندما أضيفت وظيفة كبير كهنة آمون للزوجة الإلهية في عهد نيتوكريس، أضيفت معها أيضا المخصصات الكبيرة للكاهن

الأول لآمون فازدادت ممتلكات الزوجة الإلهية. وبمرور الوقت أصبح للزوجات الإلهيات مملكة داخل الدولة^{١٥}.

ورغم تعرض الملوك لنحو أسمائهم وألقابهم أو تجاهل التاريخ بعهد الواحد فيهم، نجد الحال نقيض ذلك بالنسبة للزوجة الإلهية أو المتعبدة لآمون، ذلك اللقب الذي حملته بعض أميرات الأسرات الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين وتحولن به مع أملاكهن الشاسعة اللاتي استحوذن عليها بحكم توليهن لهذا المنصب لما يعادل قوة الفرعون الجالس على العرش ذاته، نقول لم تتعرض هؤلاء الزوجات لعمليات الكشط والتجاهل التي تعرض لها الملوك على اللوحات التي أوردتها الباحثة في الرسالة سواء كانت اللوحة قد أقيمت من الفرعون لتخليد تولى ابنته المنصب، أو حتي حين قدم بعض رجال أو نساء حاشية هذه المتعبدة الإلهية لوحاتهم لإيقاف أراضى أو تخليد توليهم مناصب أثناء تولى إحداهن لمنصبها.

وأهم هذه النصوص التي حفظت لنا عن هذا المنصب هي اللوحة الخاصة بتبني الأميرة "نيت إقرت" ابنة الملك "بسماتيك الأول" من قبل العابدة الإلهية "شن أوبت" الثانية، وتظهر هذه اللوحة تمكن الملوك من صنائعهم وبالتالي قدرتهم على فرض قراراتهم على الوجهاء وعلية القوم المحيطين بهم. وقد ذكرها سليم حسن تحت عنوان الوثيقة الحادية والستين في الجزء الحادي عشر من موسوعته عن مصر القديمة حيث ذكرها بصورة مختصرة (ص ٣٥٨-٣٦٠). والتي ركّز فيها على نفوذ أسرة "منتسو محات" حاكم طيبة آنذاك وأولويتهم على كاهن آمون الأول لآمون المسمى "حور إم خبيت" والتي استدل عليها من الهدايا التي تم تقديمها للعبادة الإلهية الجديدة "نيت إقرت - نيت الممتازة" ابنة الملك "بسماتيك الأول مؤسس الأسرة السادسة والعشرين، بينما أورد تفصيل ترجمة النص في الجزء الثاني عشر (سليم حسن: ٢...،

وهذه اللوحة تدل على ما كان لهذه الزوجة الإلهية من مكانة دينية في هذا العصر وقد عثر عليها "ليجران" في الكرنك عام ١٨٩٦ وهي الآن بمتحف القاهرة وقد ترجمها وعلق عليها الأستاذ "إرمان" وهي لوحة من الجرانيت الوردي يبلغ ارتفاعها ١,٨ سم وعرضها ١,٤٣ سم وفقد جزؤها الأعلى. وتقص علينا هذه اللوحة كيف أن "بسمتيك الأول" في السنة التاسعة من حكمه قد جعل العابدة الإلهية "شبن أوبت" الثانية تتبنى ابنته "نيتوكريس" بدلا من ابنة "تهرقا" الذي أقصيت أسرته من حكم البلاد، وهي التي تسمى "امنريدس الثانية"، غير أننا لا نعلم كيف تم ذلك، لأن الجزء الأول من اللوحة ناقص، ومن المحتمل أن بسمتيك حضر إلى طيبة وجعل الكهنة يحلفون بيمين الولاء لها وما تبقى في أول المتن هو خطاب للملك يظهر أنه يشكر المعبود آمون والده. وهذه الوثيقة قد ألفت فيضا من الضوء على العلاقات في العهدين الكوشي والساوي. وقد كان العثور عليها مغنما كبيرا للتاريخ المصري في ذلك العهد الذي كان فقيرا في الآثار التاريخية. ويمكن أن نصفها بأنها منشور تبني ونقل ملكية. وكان الغرض من هذا التبني هو أن تصبح أسرة بسمتيك بعد وفاة شبن أوبت صاحبة هذه الممتلكات بالإضافة إلى وظيفة "زوج المعبود آمون طيبة" ويأتي ذلك لكون الزوجة الإلهية لآمون لا تتزوج وبالتالي فليس لها من ورثة سوى من تنصب بعدها لشغل هذا اللقب المهم الذي وصلت مكانة من تشغله في تلك الفترة لمكانة مساوية بل وربما أعلى من مكانة الفرعون الجالس على العرش لسيطرتها على أملاك معابد آمون الشاسعة.

وعلى ذلك فإنه في السنة التاسعة من حكم بسمتيك الأول أقيمت نيتوكريس إلى طيبة حيث قوبلت بمظاهر الفرح والابتهاج، وأعطيت ممتلكات شبن أوبت رسميا، ويلى ذلك قائمة بكل ضياعها.

ومن منطوق هذه اللوحة نفهم أن بسمتيك كان صاحب السيطرة التامة على طيبة كما ذكرنا من قبل في السنة التاسعة من حكمه، وأن تانوت آمون كان على

ذلك قد فقد سلطانه على الوجه القبلى قبل ذلك التاريخ. وكانت حالة طيبة تشبه كثيرا ما كانت عليه في عهد الكوشيين، فكان "منتو إم حات" حظي تهرقا لا يزال حاكما المدينة، مما يدل على أن بقايا الحكم الإقطاعي كان لا يزال موجودا في عهد بسمتيك الأول. ويلفت النظر في نقوش هذه اللوحة أن الكاهن الأكبر لآمون كان يشغل مكانة ثانوية، وأنه لم يكن له أي نفوذ سياسي، وأن تابعه أي الكاهن الثالث لآمون قدم لدخل ليتوكريس مثل ما قدم هو.

لقد استن ملوك الأسرة الخامسة والعشرين وهب إحدى أميرات البيت المالك العذارى للزواج اسميا بالمعبود آمون لتحمل لقب "الزوجة الإلهية لآمون" ويوضع تحت تصرفها جميع أملاك المعبد واستلم ملوك الأسرة السادسة والعشرين الراية منهم وهذه اللوحة دليل مسجل على ذلك حفظ لنا نموذج مما كان يجري في مختلف معابد مصر صغيرها وكبيرها من تنافس على أوقاف المعبد بصور متفاوتة بالطبع سواء من الحكام أو المحكومين من ذوى الرتب الكهنوتية.

اهتم العديد من الباحثين شرقا وغربا بهذه اللوحة وكتبوا عنها وذلك نظرا لأهمية النص المحفوظ عليها وما يلقيه من أضواء على الظروف الدينية والسياسية آنذاك وتوجد مجموعة المراجع الخاصة بمن كتب عن أو ذكر اللوحة في معرض الحديث في مقال "كامينوس".

لم تظهر صيغ اللعن والبركة على هذه اللوحة لأنه مضمون حفظها كأمر ملكي وضع في أرشيف المعبد مباشرة وعلم به الجمع الغفير من حضروا الاحتفال وكذلك عامة الناس فانتقال اللقب وتوابعه كان قرارا سياسيا وسياديا مغلفا بواجهة دينية وليس مجرد لوحة أقامها ملك ذى نفوذ محدود، أو أحد الأفراد - ثريا كان أو غير ذلك - ويحتاج المذكورين أخيرا لتلك الصيغ لحفظ هبتهم من الاستيلاء عليها قسرا بعد وفاتهم أو حال ضعفهم.

ووردت لنا أيضا لوحات أخرى تتعلق بالعبادات الإلهيات، فمن الأسرة ٢٥ اوردت لوحة نذرية من عهد الملك شاباكا لمغنية مقر آمون وهى لوحة مشتراة من الأقصر ومصدرها هو معبد طيبى^{١٦}، بالجزء المقوس أعلى اللوحة تلعب العابدة الإلهية "شبن أوبت" بالصلاصل أمام المعبود آمون المحلى أي "الحارس الطيب"^{١٧} مصحوبا بثالوثه.

يؤكد النص الهيروغليفي بالصف الأسفل أن اللوحة قد قدمت من:

" *hs hn Imn (Nb(t) Im3wt m h3t) s3t n wr n Rbt ('nh hr šps) mwt.s (t3ty n hbi)* "

"^{١٨} مغنية مقر آمون - المدعوة - " نبت إيمآوت إم حات " (ويعني: ربة إيمآو في المقدمة، و المعبودة هنا هى سخمت على صورة حتحور - الباحثة)، بنت الزعيم الكبير للريت (اللييين) " عنخ حور - شبس (الباحثة) " وأمها "ثيانخى" (ثاني خاخابي - قراءة الباحثة) "^{١٩}. (صورة رقم ٣)

ولقد عاشت تلك الكاهنة معاصرة للعبادة الإلهية "امنريدس" ابنة الملك الأثيوبي "كاشتا"، حيث وجدت مقبرتها في مدينة هابو.

وقمت الكتابة عن اللوحة لأول مرة على يد "ليجران" والذي ذكر في مقاله:
" يقدم هذا النص بعد خرطوش كاشتا مباشرة علامة مشكوك فيها وبعد أن فحصها "ليجران" فحصا مطولا وجد أنها تقترب من لفظة يصنع *ir* بما يسمح بتأسيس فعل الهبة وهو يعني (صنع من) التي تختص بعملية تقديم اللوحة أو الهبة التي تحتويها اللوحة، ولكنها أيضا من سيدة شمالية وتم تقديمها بحكم العمل والإقامة في معبد مدينة هابو". وتعليقا على اسم السيدة والذي يشكل اسم إيمآوت جزء منه، فالمكان حاليا هو قرية كوم الحصن: وتقع على حافة المناطق الزراعية لللدتا على مبعده حوالي اثني عشر كيلومترا من مدينة نقراطيس وغرب مدينة طنطا الحالية. ويغطى تل أثري المدينة القديمة التي كانت تسمى "إيمآو" والتي كانت عاصمة

للمقاطعة الثالثة من مصر السفلى والمعروفة بالمقاطعة الغربية أو الليبية. والتي كانت قد استعملت بدلا من العاصمة الأقدم حوت إحييت. وتعبد المعبودة سخمت وحتحور هناك باسم "سيدة إيمو" أو "إيماو". وقد زارها بتري عام ١٨٨٤ وقام جريفيث بالحفر فيها عام ١٨٨٥ حيث كان التل الأثري واضح المعالم ويحدده السور الخارجي لمعبدها بينما استمر المزارعين في الحصول على السبخ من المنطقة وخربوها، وعندما قام دارسي بحفائر في المنطقة وتبعته بعثة مصرية عام ١٩٤٠. تم اكتشاف بعض التماثيل وبقايا المعبد. بينما وجدت اللوحة المنتمية لسيدة من المنطقة في الأقصر^(١) وهي لوحتنا المذكورة هنا.

ومن النقاط التي تستحق التعليق أيضا ما ذكره "ليجران" عن ترتيب الأشخاص على اللوحة. حيث ظهرت العابدة الإلهية "شن أوبت" وحدها لا يتقدمها فرعون رجل أو زوجته على الأقل. ولكن على الرغم من ورود اسم كاشتا في النص صراحة، فلم يتقدمها الملك كاشتا أو غيره مما يوضح أن العابدة الإلهية كانت مثل الفرعون وكانت مقدمة على الكاهن الأول لآمون، وأنها تحمل الألقاب الفرعونية الملكية مثل الفرعون. وربما تولت العابدة أمر الحكم أثناء نقل العرش من ملك إلى خليفته، الذي هو في حالتنا سيكون بعنخي أو شاباكا أو شبتكا.

ألقاب آمون الواردة بالنص: إن ألقاب آمون الواردة بالنص وهي: "صانع الحياة" *pr ir 'nh* ولقب "الحارس الطيب" *pr nfr* ؟ تختلف عن ألقابه الموجودة بالكرنك والأقصر وهي "ملك المعبودة" و"رب عروش الأرضين"، إنه هنا رب محلي لمقصورة صغيرة، تقع بجوار مدينة هابو.

وقد ذكر "سونيرون" أنه كان للمنشدين والعازفات دور هام في الحياة الدينية بالمعبد ويبدو أن أهمية دورهم قد أخذت في الازدياد مع مرور الوقت. فهذا "كليمنت السكندري" يجعل المغنين - وهم الذين أطلق عليهم لفظ hymndoes

ضمن طائفة الكبار من الكهان. ونجد مثالا على اللوحات الموجهة لصالح العازفين في اللوحات التالية:

لوحة العام الثاني والعشرون من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢:
صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيري وتبلغ قياساتها ٥٢,٣ سم طولا، و ٣٢,٣ سم عرضا وسمكها حوالي ٦,٥ سم، (توجد اللوحة في متحف بروكلين بنيويورك، بالولايات المتحدة الأمريكية تحت رقم دخول ٦٧,١١٨) وهي من منديس المنظر العلوي يوجد فوقه قرص الشمس الجناح وتحت اسم الإله "حور بحدت" بين صلين، وعلى كل جانب جملة "فليعط الحياة" في وضع متماثل على يمين ويسار الاسم. (صورة رقم ٤)


ونص اللوحة سيرد في فصل اللعنات المستخدمة للحفاظ على الهبات.

لوحة العام العاشر من عهد الملك شاشانق الخامس - الأسرة ٢٢:
هي لوحة من الحجر الجيري ارتفاعها ٣٩,٣ سم وعرضها ١٨,٥ سم وسمكها ١٢,٥ سم، وهي من منطقة كوم فيرين الواقعة على الحد الغربي للدلتا، شمال غرب مدينة كوم الحصن (إيماو قديما).

تشغل أربعة أشكال خشنة النحت النصف العلوي من اللوحة تحت قرص الشمس الجناح. تقف المعبودة "سنخمت" على منصة منخفضة وهي تمسك بيسراها بصولجان "نفرتم" ويتوج رأسها الذي هو على شكل اللبؤة قرص الشمس، ويتدلى من يدها اليمنى الممتدة بجوار جسدها علامة الحياة 𐎃.

* المعبودة هي العضوة الثانية في الثالوث المنفى، وهي الحامية للأطباء وهي ربة الحرب، وتظهر برأس اللبؤة في حال الغضب كناصره وحامية للفرعون، وفي أوقات السلم تظهر برأس الهرة. والمعبود نفرتم هو ابنها والعضو الثالث لهذه الأسرة الإلهية، والزوج هو بتاح وعبد هذا الثالوث على مر العصور بمدينة منف.

يقف خلفها وعلى نفس المنصة المنخفضة المعبود الشاب "حكا" كما نقش اسمه فوقه وهو يحمل مذبة في يده اليمنى تمتد أفقيا من خلف جسده ويحمل باليد الأخرى عصا معقوفة فوق صدره، وربما يكون القرص الموجود فوق رأسه هو القمر المستقر كما يبدو على الهلال.

تتقدم من اليمين شخصية كبيرة يرتدي رداءا طويلا وشعرا مستعارا قصير الطول مزين رأسيا "بالريشة الليبية"، وهو يقدم بيده اليسرى العلامة الهيروغليفية للحقول  بينما تمتد اليد الأخرى تجاه المعبودة في وضع تعبد. وهو يرتدي نقبة طويلة شفافة فوق أخرى أقصر منها.

يتقدم خلفه رجلا مثل بشكل أصغر بكثير ترتفع ذراعاها أيضا في وضع تعبد، تتدلى خلف رأسه جديلة سميكة من الشعر، ويرتدي نقبة طويلة معقودة من أمام، وقد ذكرت أسماء الشخصين في النص.

ويقرأ النص المدون في ثمانية أسطر من اليمين لليسار وهو منقوش بالهيروغليفية السريعة:

النص

" 1- *h3t - sp 1. hr hm n - sw - bit nb t3wy* □ (*3 hpr R^c / stp n R^c*
2-) *s3 R^c nb h^cw šš3nk mry Imn ntr hk3 W3st 3- iw wr- 3 n Riby (ti t3*
lrwi didi) 4- hnk 3ht st3t 1. n pt - tnfy n shmt wr(t) nb(t) t3wy 5-
di.tw dmyt rb gr ir n3 6- ntyw.w h3y 3ht m.tw smn tip 3 wd 7- [iw.w šr-
st] shmt iw shmt r smn t(i) n3y hr[d]..w.. 8- m sh.t.w nt(y) iw.w ...i
[....]"

"١- العام العاشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، (سيد

الأرضين) (عا خبر رع، ستب إن رع) ٢- ابن رع، سيد التيجان / الشروق،

شاشانق محبوب آمون سيد واست (طيبة) ٣- إن رئيس الليبيين (المدعو) "تي تا

ليرو با ديدي" ٤- قد قدم / وهب حقلا من عشرة أرورات من كبير راقصي

المعبودة سخمت العظيمة ربة الأرضين ٥-... أعطيت مدينة "رب - جر" ٦- من

سيقيسون الحقل بأمانة وسيصنون هذه اللوحة ٧- سيتمتعون بحظوة المعبودة سخمت، إن سخمت ستضع أولاد(هم) ٨- فوق حقولهم، هؤلاء الذين....“
التعليق:

الاسم القديم لمنطقة كوم فيرين التي جاءت منها اللوحة على الأرجح غير معروف وإن كان "مونتييه" قد اقترح أنها ربما تكون هي المدينة المصرية (حوت - إحييت *hwt - ihyt*) وهي المدينة التي عرفت في العصور الفرعونية الأخيرة باسم "جينايكوبوليس"، وعلى أية حال فإن الموقع الخاص بها يوجد بالمقاطعة الثالثة التي كانت في حوزة "تف نخت" من مصر السفلى وهي منطقة كانت تخضع آنذاك لحكم زعماء الليبيين.

لقد ذكر مؤلف المقال^{١٧} أن اللوحة تعود للعام الخامس عشر أو السابع عشر من عهد الملك "شاشانق الخامس" بينما بمراجعة الصورة الخاصة باللوحة موضوع المقال وجدت الباحثة أن العلامة الخاصة بالسنة الواردة في السطر الأول هي فقط الدالة على العام العاشر n بدون أي علامات أخرى تدل على سنين منفردة | أو ١١١ مع عدم تعرض هذا الجزء من اللوحة لأي خدوش أو عوامل تعرية طبيعية. استدل "يويوت" على أن صاحب اللوحة "تي تارو" ما هو إلا واحد من سلسلة كاملة من زعماء الليبيين. وقد أرجع "يويوت" اللوحة إلى العام السابع عشر من عهد الملك "شاشانق الخامس".

تضيف اللوحة مع اللوحتين الواردتين من نفس المنطقة والتي تؤرخ إحداهما للعام الثاني والعشرين من عهد الملك "شاشانق الثالث" والمحفوطة في نفس المتحف - متحف بروكلين وهي اللوحة رقم ١١٨، ٦٧ نجد عازف المزمار للإله حربا غرد (حربوقراط) وكبير عازفي المزمار للإله كبش مدينة منديس ، وكذلك نجد كبير راقصي المعبودة سخمت في لوحتنا هذه ، هذا بالإضافة إلى اللوحة التي قدمها "عبد

المحسن بكير" والمحفظة بمتحف القاهرة تحت رقم ٨٥٦٤٧ والتي نجد فيها عازف القيثارة إلى أهمية دور الموسيقى في الطقوس المصري، حيث أعطى حق إدارة الهبة والاستفادة منها لهؤلاء الموسيقيين مع حق توريث هذا الانتفاع بالهبة وإدارتها لأبنائهم مما يؤكد مصاحبة الموسيقى لتأدية الطقوس الخاصة بـ المعبودة وكذلك المكانة التي وصل إليها مثل هؤلاء الكهنة شبه المغمورين حتي ليكونوا أوصياء على مثل تلك الهبات.

أشارت اللوحة إلى " من سيقبسون الحقل بأمانة" وذلك بالسطر السادس من النص وهي إشارة لعملية قياس حدود الحقول التي تتم بصورة متجددة بعد كل فيضان، ولقد أشير إليها هنا وعلى لوحة متحف القاهرة المذكورة بأعلى وهي على ما لاحظت الباحثة الإشارتان الوحيدتان لمثل تلك العملية مما يوحي بكون القطع المهداة هي حقول زراعية وليست مجرد أراض قد تكون للمباني أو للرعي كما ورد على لوحات أخرى بالرسالة ويتقدم فيها صاحب اللوحة برمز الحقل للإله المستفيد معبدته وسدنته بالهبة.

أما وجود المنشدات العازفات في المعابد فقد كان أمرا ثابتا تقريبا. وتصورهن لنا النقوش وهن يقمن بهن الصلاصل أو يداعبن أوتار قيثارة في حضرة المعبود^(١١). فلماذا إذا نجد هذا التناقض بين ثبات مستوى سلطة العابدات الإلهيات وتذبذب السلطة الملكية صعودا وهبوطا فيما نجده على اللوحات من تغير يوحى لنا بتلك الفكرة، ربما عاد ذلك للأسباب التالية:

- كان الملك منذ بدء التاريخ المصري المسجل على ما تم العثور عليه من وثائق تاريخية مصري الأصل والعقيدة، لذا فقد كان ابنا للإله حورس بالتبعية وبدون أي عوائق تذكر، هذا خاصة عند تسلسل النسل الملكي في الأسر القوية وخاصة مع تكوين الأسرات ، مثل ملوك الأسرة الثالثة والرابعة الذين انتقل العرش إليهم

في سلاسة بواسطة النسب والدم الملكي، وعندما كان الخط الملكي ينقطع أو يشب أحد الدخلاء على العرش فلا يعدم نشر نبؤة أو التمسح في أسطورة قديمة يتم نسبتها إلى معبد ما وإلى آلهة تبرر ذلك الاستيلاء على العرش وتصبغه بصبغة شرعية، ولنا في العديد من تلك القصص وعبر التاريخ المصري ما يجعلنا نستريح للتسلسل المنطقي لملوك مصر، ولكن خلال الفترة المعنية بالدراسة نجد في بدايتها ملوك من الشمال معاصرين لكهنة يحكمون في الجنوب، وصحيح أنهم كلهم مصريو الأصل ولكن هم ليسوا من دم ملكي خالص وإن تمسحوا في البيوت المالكة الأقدم منهم، هذا عن الأسرة الواحدة والعشرين، أما بعد ذلك فحدث ولا حرج فهم حكام أجنبية خلص وإن وفدوا منذ أجيال عديدة واستقروا بمصر، خمسة أجيال مثلاً لملوك الأسرة الثانية والعشرين، وإن تزوجوا من نساء مصريات، حيث يلاحظ أن أسماء الرجال في هذه الأسر ليلية صرفة، بينما أسماء النساء سواء كن زوجات أو أمهات ملكيات هي أسماء مصرية. لذا فهما تمصر هؤلاء الملوك أو تظاهروا بالتقوى والعبادة للمعبودات المصرية وقدموا لها من مبان وهبات فلن يغنى ذلك عن كونهم أجنبية شيئاً، ولذا فإن اغتصاب المهام الملكية من نظرائهم من البيوت المصرية التي بقي فيها بعض القوة أو من بنى جلدتهم من القواد الليبيين المعاصرين لهم هو أمر غير مستغرب خاصة، عند علمنا بمدى تصارع تلك الأسر الليلية على مناطق النفوذ وخاصة في الدلتا، والتي كان الصعيد بمعزل عنها إلى حد كبير فبقى محافظاً على تقاليد الاتصال بالمعبد في حدود ضيقة بالنسبة للعامة وحتى بالنسبة لأسر الكهنة والخاصة من المقربين من المعبد أو الذين يحملون مناصب كهنوتية شرفية فلم يكن هناك داع لتغيير أنماط التعامل مع المعابد فظل تقديم اللوحات النذرية التي تحمل التمنيات من المعبودة بمختلف أمانى صاحبها حال حياته وبعد موته. هذا بينما اندفع الشماليين في الدلتا ومعظمهم من الليبي الأصل في تقديم الهبات للمعابد للحصول ظاهرياً على

ترتيبات للقرايين بعد وفاتهم، أو للحصول على بركات إله المعبد الموهوبة له الأرض، أو ربما كما ذكر بعض الباحثين كان ذلك بالقوة للحصول على موارد للمعابد الشمالية مثل تلك الموجودة في جنوب مصر مثل "ديمثري ميكس" الذي يرى أنه وكما أشار "كيس" إلى أنه لا أقل من العصر الساوى قام الخاصة الذين تسلموا أراضى ملكية خصصت لهم كعطايا ومكافآت ملكية كان عليهم إعادتها خلال فترة معينة بصفة هبة إلى المعابد التي يختارونها وذلك لكي يتم تلافي تضائل ثروة المعابد لمصلحة عدد قليل من المعابد (الكبرى) مما قد يقترب من العودة إلى نظام الإقطاع ونفس الحال في العصر البطلمي، فإن طبقة الكهان الذين^(١١) استلموا من الملك هبات وبنفس الطريقة كان من الواجب أن يقدموها إلى المعبودة. وأمام المواقف المشابهة فإن الملوك ومن قرون عديدة نجدهم قد لجأوا لنفس الوسيلة.

- لم تتعرض لوحات العابدات الإلهيات للتدمير لوجودها أولا في الجنوب حيث حفظ الآثار أكثر حفا، ونلاحظ ذلك في اللوحات النذرية والجنائزية التي وردت لنا من الجنوب خلال فترة الدراسة، فمعظمها في النوع الجري كان من الخشب ومقلدا لتلك اللوحات المصنوعة من الأحجار الصلب منها واللين، وبالنسبة لهؤلاء الزوجات فقد كانت ترتبط بالواحدة منهن مصالح عدد كبير من الكهنة والإداريين الذين يعملون ويستفيدون من بقاء الأحوال مستقرة ولا يعملون على تدمير هذه الوثائق الملكية وخاصة وأن كل منها تم تقديمه خلال عهود ملوك أقوىاء ظلوا في الحكم لفترات طويلة.

الملك والمعبد:

كان الملك يمثل مؤديا لجميع طقوس المعبودة بدلا من الكهنة، وخاصة في مناظر تقديم القرايين، إذ نرى الملك بمفرده أو معه الملكة وهو يقدم القرايين للمعبود أو للثالوث الذي يعبد في المعبد^{١٨}

وانسحب ذلك على اللوحات أيضا فالملك هو من يقدم الهبات وينذر ويقدم الصلوات وقد يكون مصحوبا بالشخص الموكل له إدارة الهبة مع غياب صاحبها في معظم الأحيان وذكر اسمه فقط في النص، أما بالنسبة للوحات النذور فيوجد صاحبها أمام المعبودات المختلفة بشخصه ليتقدم بمناجاته ودعواته، ولذا فإن انتزاع حق تقديم الهبات من الملك كان يقوم وحده كدليل قوى على اضطراب الأحوال السياسية بالدولة.

هذا بينما نجد ملوكا يتوسلون لجرد الحصول على قرايين مثل تلك اللوحة:

لوحة الملك بسماتيك الثاني للمعبود "حجي":

وهي لوحة من البازلت تبلغ مقاساتها ٥١ سم طولاً و ٣٣,٣ سم عرضاً وهي محفوظة برقم 1.1.a.5643 بمتحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو ويعود وقت تقديمها للملك "بسماتيك الثاني" ومصدرها غير معروف ولكن قد تكون من سايس، الألوان المستخدمة هي اللون الأحمر في خطوط التحديد لأشكال النيل (المعبود حجي) الذي يوجد بالشكل التقليدي لتوحيد القطرين في المنظر الموجود بالجزء العلوي من اللوحة.^{١٩} (رسم رقم ٣)

النص

" 1- N-sw-Bity (nfr - ib - R^c) 2- s3 R^c (Psmṯk), dī.n(.i) n.k ḥtpw nb(w) imy t3 šm^c. dīn.n(.i) n.k ḥtpw nb(w) n t3 mḥw. ḥr - nwb snfr t3wy (Psmṯk) mry n Nt nb(t) s3w"

الترجمة

١- بطاقة عنوانية: ١- ملك مصر العليا والسفلى (نفر إيب رع) ٢- ابن

رع (بسمثيك).

ب- مرسوم نيل الجنوب على اليسار: أعطيتك كل القرايين في أرض

الجنوب.

ت- مرسوم نيل الشمال على اليمين: أعطيتك كل القرايين في أرض الشمال.

ث- (حور) يزين الأرضين بالذهب (أو) حور الذهبي (الباحثة) بسمثيك، محبوب نيت سيدة ساو (سايس).

ربما تعنى القرايين غذاء ال المعبودة والناس جميعا بما يتجاوز التحديد الجنائزي لهذه القرايين ويتعدي ذلك لما يهبه النيل لمصر من الخيرات توهب للملك.

المرسوم هنا طريف يهدي فيه حمبي إله النيل قرايين مصر بالكامل جنوبا وشمالا للملك "بسمثيك الثاني" فرضيا عوضا عن أرض مصر المفككة، ولكن قد تعنى كلمة قرايين أن اللوحة قدمت للملك باعتباره متوفيا لا شخصا حيا، بينما لا يوجد على اللوحة بالمنظر أو النص شخص واهب أو ناظر بخلاف الملك وهنا تكون طرافتها فلربما أمر الملك بصنعها ليضمن لنفسه القرايين الموهوبة رأسا من مصدر الخير في مصر وجالب الحياة لها وهو النيل، وقد يدعم هذا الرأي نوع المادة المستخدمة في صناعة اللوحة وهو حجر البازلت الذي كان يستخدمه الملوك وحكام الأقاليم في تلك الفترة.



(صورة رقم ١) الملك "شاشانق الثالث" يقدم هبة للثالوث الأوزيري نيابة عن حامل الدرع المدعو نعي - ماتيت باعتبار الملك هو المالك لأرض مصر وبمناسبة احتفال الملك بعيد اليوبيل الخاص به



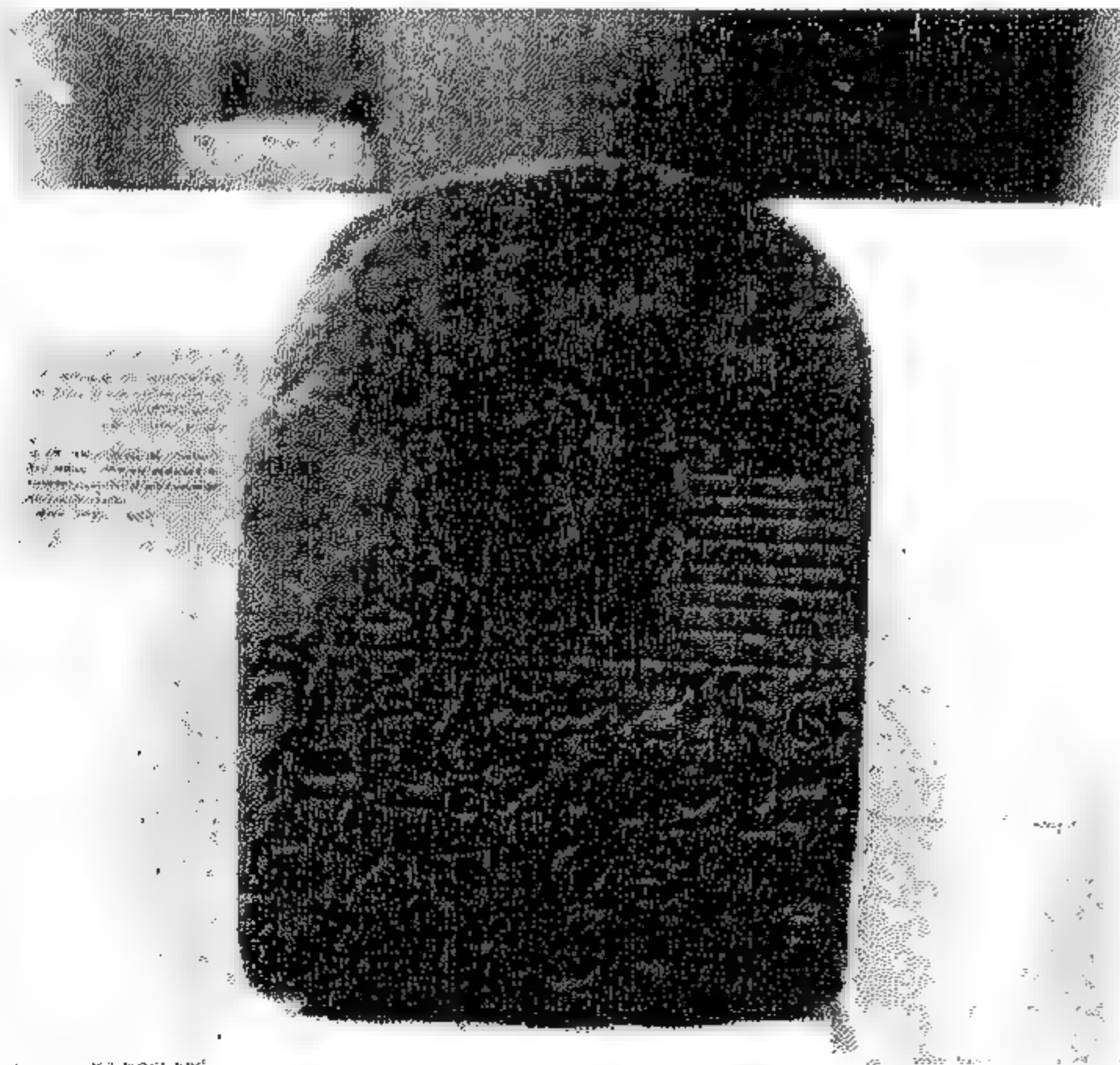
(رسم رقم ١) لوحة هبة غير مكتملة النص للملك "شاشانق الثالث" يقدم هبة لصالح كاهن آمون رع المدعو باله إن تف باعتباره مالك لكل أرض مصر رغم أنه ليس صاحب الهبة الحقيقي ولكن يقدمه صاحب الهبة عن نفسه تشريفا واحتراما وربما نفاقا وخوفا من سطوة الملك



(صورة رقم ٢) لوحة مقدمة للمعبودة سخمت وابنها حكا هبة من خمس أرورات من رود آمون لصالح الكاهن خادم القرين تير بن وا



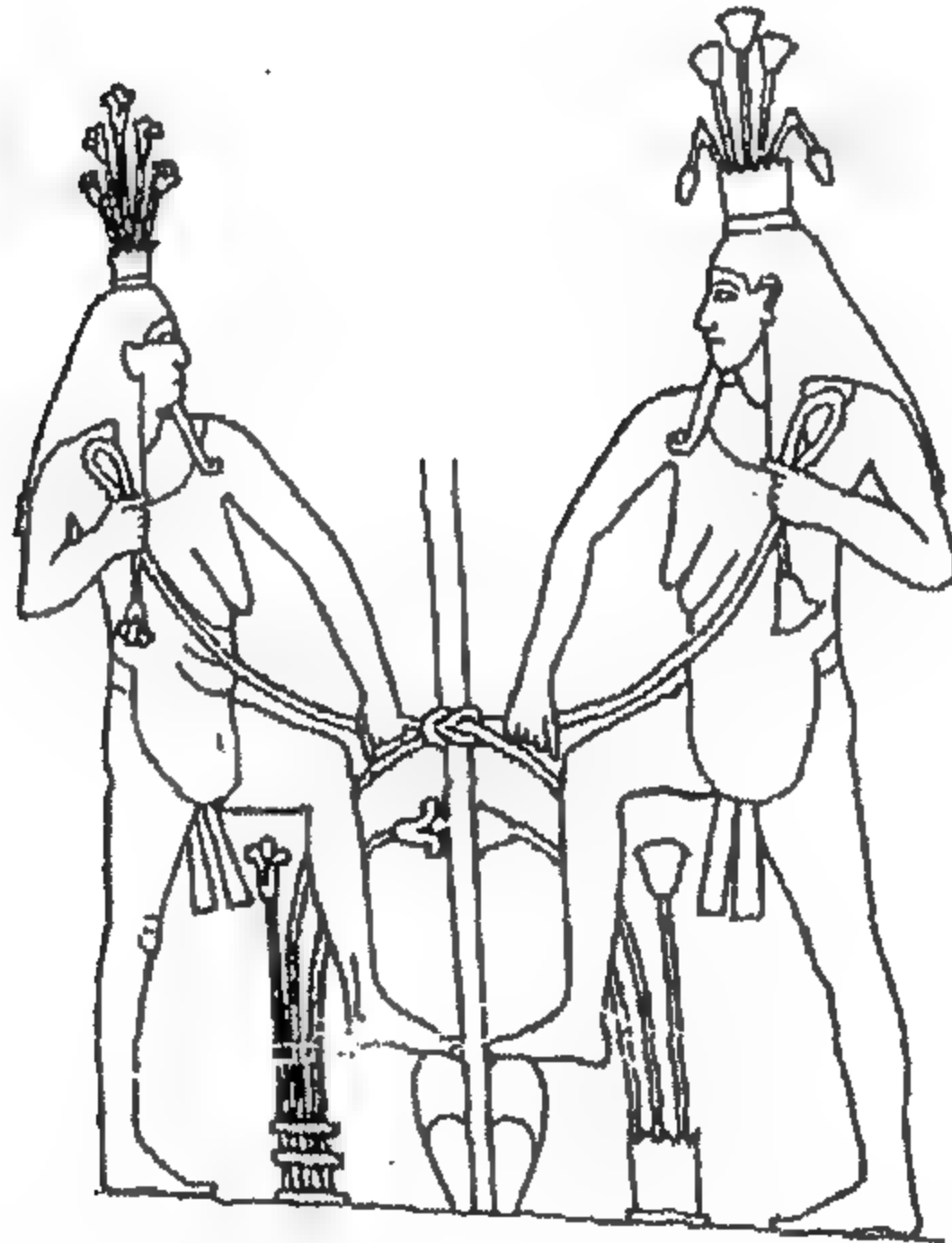
(رسم رقم ٢) لوحة الملك تحرقا التي يحدد فيها هداياه لمعبد آمون والجزء الأعلى من هذه اللوحة مستدير ومحدد بالعلامة التي يرمز بها للسماء، وأسفل من ذلك تشاهد صورة الشمس المنحثة التي ينتهي كل من طرفيها بسطر معناه "صاحب بحدت"، أي (حور رب ادفو). وقد مثلت في أسفل قرص الشمس من الجهة اليسرى المعبودة "عنقت" (أنوكيس) صاحبة سهيل (بأسوان) ويأخذى يديها علامة الحياة وتقدم بالأخرى علامة حياة أخرى للصقر الملكي الذي يلبس التاج المزدوج ويحشم على رموز الاسم الحوري للفرعون تحرقا وهو: "قا - خعو". ونشاهد في نفس الاتجاه المعبودة "وازيت" - سواجيت - سيدة الوجه البحري تقدم الدائرة (شن Q) الدالة على الأبدية لاسم ملك الوجه البحري "خو رع نفرتم" محبوب التاسوع ورب الأرضين "تحرقا" معطى الحياة والثبات والسلطان مثل رع أبديا. ونقرأ أسفل صورة المعبودة وازيت العبارة التالية: "إنما تعطى الحياة والسلطان". وعلى الجهة اليمنى من أعلى اللوحة نشاهد نفس الترتيب الذي على الجهة اليسرى في اتجاه مضاد، ولكن نجد هنا بدلا من المعبودة "عنقت" المعبود آمون رع صاحب جم آتون ممثلا برأس كبش وبدلا من المعبودة وازيت تشاهد نخبيت سيدة الوجه القبلي.



(صورة رقم ٣) لوحة مغنية مقر آمون "نبت إيمAUT إم حات واللوحة مستطيلة الشكل ومستديرة القمة، يبلغ ارتفاعها ٥١ سم وعرضها ٣٨ سم وقد تم تلوين الجزء الأسفل من اللوحة بالكامل باللون الأحمر الذي أخفي شخوص المنظر الرئيسي.



(صورة رقم ٤) قائد الما حور نخت يقدم هبة من عشرة أرورات
لزمّار المعبود حور في عهد الملك "شاشانق الثالث"



(رسم رقم ٣) المعبود حعبى رمز نيلي الجنوب والشمال كما يظهر هو يوحد شطري البلاد بصورة تقليدية

حواشي الفصل الثالث

- ¹ جون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: ما قبل الفلسفة، ١٩٨٢، ٧٩-٩٩
- ² بهاء الدين إبراهيم محمود: المعبد في مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٦
- ³ بيير مونتييه: الحياة اليومية في مصر في عهد الرعامسة (ترجمة عزيز مرقص)، ١٩٦٥ ص ٥٥، ٢٧٢-٢٧٣
- ⁴ بهاء الدين إبراهيم محمود: المرجع السابق، ص ١٣٣
- ⁵ جون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: المرجع السابق، ص ٨١-٨٢
- ⁶ جون إ. ويلسون ومجموعة من العلماء: المرجع السابق، ص ٩٦
- ⁷ Hodjash & Svetlana: 1982, p.164-5
- ⁸ Kenneth A. Kitchen: JARCE, Vol. 8, Cairo, 1969~70, p. 59-63.
- ⁹ Berlandidi 1978, p. 147
- ¹⁰ Yoyotte, J.: " Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe ", MIFAO , Tome 66 , Le Caire 1961 , p. 54 ~ 161.
- ¹¹ Yoyotte, 1961, §48, p. 153
- ¹² Yoyotte, 1961, p. 153, FN2
- ¹³ Yoyotte, 1961, §49, p. 154
- ¹⁴ Yoyotte, 1961, §58, p. 158
- ¹⁵ بهاء الدين محمود إبراهيم: المرجع السابق ص ١٤٠ - ١٤٣
- ¹⁶ Legrain 1897, p. 12-16 & A. Erman., ipid, p. 19-24
- ¹⁷ Kenneth A. Kitchen: JARCE, Vol. 8, Cairo, 1969~70, p. 59-63.
- ¹⁸ بهاء الدين محمود إبراهيم: المرجع السابق ص ١٣٣
- ¹⁹ Hodjash, Svetlana , Ibid, 1982, p.116

الفصل الرابع

اختلاف أساليب كتابة نصوص اللوحات بين الملوك والخاصة والأشخاص العاديين

مالت نصوص اللوحات كلها للاقتضاب واقتصر معظمها على بيان فحواها في أقل عدد من السطور نظرا لصغر حجم اللوحة في معظم الأحيان، وإن كانت بعض اللوحات الملكية وخاصة لوحات ملوك الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين قد مالت إلى ضخامة الحجم وإفساح المجال لنص طويل يعد في معظم اللوحات بيان تفصيلي لحدث معين يقوم مقام النشر الحديث للأحداث الجارية حرص فيه الملوك مكرسي اللوحات على إيراد كل ما يبغونه من تفاصيل يريدون توصيلها لأكثر عدد من الناس حيث كانت اللوحة تقام إما على مفترق الطرقات بين المدن المختلفة أو في ردهات المعابد الكبرى أو على جدرانها الخارجية حيث يتم تثبيتها بالخوائط لتكون مرئية وبالتالي مقروءة من أكبر عدد ممن المارين بالمعبد والذين سيوصلون فحواها بلا شك على الأقل لذويهم ولتكر دائرة المحيطين بالخبر وتتسع لتحقيق الغرض من إقامة اللوحة، وحتى اللوحات الخاصة التي كان يوصى أصحابها بالحفظ لها في أروقة أو أرشيفات المعابد صيانة لها فقد كان الغرض منها ديني بحسب لإثبات التقوى للمعبودات ونوال حظوظها.

وعلى الرغم مما تقدم فنجد مثلا أن اللوحات التي نذرها مشيعي العجل حابي بمنطقة السيرابيوم مالت في معظمها للإطناب والإسهاب في وصف تقوى مكرسيها وبيان اشتراكهم في طقوس تحنيط وتجهيز العجل أو الثور للدفن ثم الاشتراك في الجنازة المرهقة ذاتها، بينما اقتصرت لوحات ملوك الفترة ذاتها على وصف مقتضب

لما أمروا به من تجهيزات ومؤن تقدم لإخراج تلك الدفنات على أظهر وجه بما قدموه من كتان فاخر وبخور وإعداد للتابوت وطريق سير الجنازة وفتح ممرات جديدة للدفن كل ذلك على مختلف اللوحات في بيان موجز لا يقارن بأحوال رعيته في نفس الفترة.

كان أكثر ما يركز عليه الملوك في لوحاتهم بيان إنجازاتهم، بينما ركز الشراة على تقواهم وهباتهم والصلوات للمعبودات المختلفة مع ذكر أكبر عدد من أسماء تلك الأسر العريقة حيث أن الاسم ينوب عن صاحبة ويخوّل له نفس الخطوة، بينما اكتفى المعوزين من الناس بذكر الأسماء فقط على قطعة حجرية صغيرة توضع في مكان مبارك نيابة عن أصحابها عليهم يكونون من الفائزين بقسط من البركة. أو حتي اكتفوا بمنظر يجمعهم بإله أو آلهة دون أي نص مصاحب لذلك المنظر.

ونأخذ هنا نص شخصي ونص ملكي من الأسرة السادسة والعشرين كمثال لما نعرض له:

اللوحة (G) - للمدعو نفر إيب رع - الأسرة السادسة والعشرين:

تعود هذه اللوحة لدفن الثور الخامس من الثيران المقدسة للأسرة السادسة والعشرين والذي دفن في العام الثالث والعشرين من عهد الملك "أمازيس"، وهي تحمل رقم ٤١١. في ترقيم "مارييت" ووجدت خارج الغرف الجنائزية. (صورة رقم ١) واللوحة في حالة سيئة من الحفظ، توجد خمسة أعمدة من الكتابة في نص منقوش (𓆎) وتوحد نسخة طبق الأصل من هذه الكتابة في نهاية النص، وهي تسجل ألقاب واسم واهب اللوحة كالتالي:

" 1- im3hw r hp- Itm 'pw.f hp.f hryt hwt - 'nh smr l3h - lwnw
(hrp - 'h ?) imy ib n nb.f nb Inb (hry - sš3) n - Nsw (Nfr ib R') --
- dw3 ntr sp 4 "

"المبجل من حابي آتوم، الذي قرناه فوقه، سيد غلال ضيعة الحياة، السмир، محافظ القصور، موضع ثقة سيده (حرفيا: الذي في قلب سيده) الذي هو فوق كل الأسرار الملكية "نفر إيب رع"... عبادة أربع مرات^{١٤}

يتكون الجزء الثاني من اثني عشر سطرا (𓂏) محفورة ويفصل فيما بينها خطوط مرسومة.

النص

" 1- *im3hw r hp - Wsir - hnty - imnty ʿd - mr Imt [hm ntrt] Mht wrt 2- [smr] wʿ(t) hrp - ʿh shd - sm hry - sš3 nb n Nsw (Nfr ib Rʿ) 3- ir(w).n it - ntr nb phty shd - sm Psmṯk ms.n mrt i3mt (Ns nb t3wy) s3t nb phty (k3h....hnsu) 4- dd.f(:) ink b3k.k m3ʿ(t) m ist ib n ntr - 3 štt hʿw.i hft(.f) p3 dnh.f r pt 5- 3b(.n.i) t mw r km hrw 4 6- wnn(.i) m sdt nds hpr.kwi m-ʿ hwrw hr št(w)? hr smt hr ng 7- hrw st n h3 ht nb(t) r ht.i wpwt t mw shm r km hrw 6. r pr ntr - 3 m Wʿbt 8- pr.n hm.f r s3ht hft h3.f r wi3.f 9- iw.i hr hʿt.f hr nhw m-ʿ šw3w 1. - nn tn.n(.i) st.i r.sn hr ʿbt hr skn.tw ir.n(.i) nw sš3(.kwi) m b3w.k shrw ʿnh(.i) m-ʿ.k 11- krst(.i) r ht.k bnr hr.k m ʿnh 3w p(n) r hs nb t3 pn 12- ntk ʿnh nb hh dt pw wnn(.i) hr.k"*

"١- المبجل من حابي أوزير إمام الغربيين، مدير ثروات (معبد) إيمت^٢ (كاهن المعبودة) ميثير(محت العظيمة-الباحثة)^٣ ٢- (السмир) الوحيد، مدير القصور المشرف سم، المطلع على كل أسرار الملك "نفر إيب رع" ٣- ولد الأب الإلهي سيد القوة المشرف سم "بسماتك" المولود من "مرت آمي" (أو "الابنة" لإيمت) "نس نب تاوي، ابنة سيد القوة وكاهن القاح^٥... "خونسو" ٤- يقول: إنني خادمك المخلص، المفضل من المعبود العظيم (حابي) (حرفيا: الذي في مكان القلب منه)، لقد زينت أعضائي ساعة موته (حرفيا: بعد أن - صار- جناحه نحو السماء) ٥- لقد صمت عن الخبز والماء حتي أتممت الأربعة أيام ٦- لقد تجردت (من الملابس) مثل فقير^٦، وذبت وسط الناس قليلي الشأن^٧ (الدهماء) وأصبحت جائعا في لبس الحداد، وفي حزني وصراخي^٨ ٧- حقا! لم يدخل أي شيء إلى جوفي ما خلا الخبز

والماء والبقول حتي تمت الستون يوما (اللازمة) لخروج المعبود العظيم من خيمة التحنيط ٨- لقد خرج جلالته من خيمة التطهير^٩ حتي نزل إلى قاربه ٩- لقد كنت أمامها (الجنازة) أنوح مع الدهماء ١٠- لم أتميز برتبتي بينهم بسبب قربان عبت (و / أو) قربان سقن^{١٠}، لقد صنعت هذا الذي أمرت بها لأرواحك / لقواك الروحية لأنها خطط حياتي في معيتك ١١- إن الدفن بالقرب منك هو مكافأتي منك، وعمر مديد في مدح سيد هذه الأرض ١٢- أنت الحياة، سيد الأبدية، وأنا بالقرب منك“

لوحة العام العشرين لبسمتيك الأول - الأسرة السادسة

والعشرين: كتب عنها (سليم حسن: القاهرة، ٢...، ج ١٢، ص ٨١ و AR:Vol. IV, p. 492) وصنعت من الحجر الجيري وهي مستديرة من أعلاها، ويشاهد في النصف الأعلى منها صورة العجل أيس "حابي" سائرا نحو اليمين. وفي النصف الثاني متن اللوحة: وهذا المتن هام إذ منه نفهم أن الملك قرقا كان يحكم قبل بسمتيك مباشرة أو بعبارة أخرى نفهم أن بسمتيك الأول قد تجاهل حكم الملك تانوت آمون. واللوحة محفوظة بمتحف اللوفر. والترجمة التالية لسليم حسن:

ترجمة اللوحة

”السنة العشرون - الشهر الرابع من الفصل الثالث (الحصاد) [الشهر الثاني عشر] اليوم الواحد والعشرون، في عهد جلالة ملك الوجه القبلي والوجه البحري واح إيب رع (ابن رع) من جسده بسمتيك صعد جلالة حابي - أيس - الابن الحي إلى السماء، وهذا المعبود قد اقتيد في سلام إلى الغرب الجميل (أي الجبانة) في السنة الواحدة والعشرين - الشهر الثاني من الفصل الأول (فصل الفيضان) في اليوم الخامس والعشرين، وكان قد ولد في السنة السادسة والعشرين من حكم الملك قرقا، وقد استقبل في منف في الشهر الرابع من الفصل الثاني (فصل الزرع) في اليوم التاسع من الشهر، وبذلك يكون عمره واحدا وعشرين سنة وشهرين وسبعة أيام“

نلاحظ هنا الاختصار في النص وقصره على ذكر تاريخ وفاة العجل وكأنه نبأ عاجل لمراسل من أيامنا، الفترة بين تاريخ الوفاة وتاريخ الدفن تمثل السبعين يوما التي استغرقتها عملية التحنيط. واللوحة نموذج للوحات تسجيل عملية دفن العجل بدون ذكر للمشاركين فيها الذين كان يقوم كل منهم - حسب مقدرته - بتقديم لوحته التي تشتمل على ما يرغب فيه من ذكر وفخار لنفسه أو لعائلته، وقد قدمت منها الباحثة النماذج الخاصة بفترة الدراسة.

يلاحظ ذكر الملكين بسمثيك وقرقا في اللوحة جنبا إلى جنب مع تفصيل وتأكيد الألقاب الملكية لبسمثيك مما يوحي بتعدد البيوت المالكة في مصر وانتقال السلطة من الكوشيين إلى الساويين. وربما كان نص اللوحة هو امتداد لما سبق من لوحات ملكية مثل لوحة الملك قمارقا التالية وهي من أسرة أسبق:

لوحة السرابيوم وانهاء عصر قمارقا:

حيث توجد بمتحف اللوفر لوحة نشرها الأثري "مريت" وغيره، وقد سجل على هذه اللوحة دفن عجل أبيس في منف في السنة الرابعة والعشرين من حكم الملك قمارقا، وهي مهمة لأنه نعرف أنه في عام ٦٦٤ ق.م قد عد كهنة منف أن الملك قمارقا لا يزال يحكم هناك على الرغم من أنه كان قد طرده آشور بانيبال على ما يظهر في عام ٦٦٧ أو ٦٦٦ ق.م^{١١}

ترجمة النص

”السنة الرابعة والعشرون الشهر الرابع من الفصل الثاني اليوم الثالث. لقد اقتيد المعبود في سلام إلى الغرب الجميل (أي إلى مكان الدفن) بوساطة الأمير الوراى والكاهن سم (أي كاهن المعبود بتاح) رئيس كل الملابس (الملكية) وكاهن بتاح ووالد المعبود (المسمي) "سنب.إف" ابن والد المعبود المنسوب إلى "سخت رع"،

(المسمي) "عنخ ون نفر" الذي وضعته "ناعا تاي س نخت". وأخوه والد المعبود المنسوب إلى "سخت رع (المسمي) "بتاح حتب".^{١١}

التاريخ الموجود على هذه اللوحة يمثل تاريخ نهاية حكم الملك تهرقا، حيث أنه في السنة الرابعة والعشرين من حكم تهرقا تم دفن عجل أبيس في السرابيوم بمنف هذا ويرى في طريقة تاريخ هذه اللوحة التي كانت قد أخفيت في جوف دهليز تحت الأرض إثباتا خفيا لولاء الكهنة للملك تهرقا على الرغم من أنه لم يكن يحكم البلاد فعلا^{١٢}.

وقد تكون هذه اللوحة ووضعتها في دهليز مجرد تسجيل شخصي من الكهنة المذكور أسمائهم في المتن لاشتراكهم في دفنة العجل المقدس، بل وقيامهم هم بالذات باقتياد العجل لمشواه الأخير ليثبت حقهم في الثواب الذي ربما تصدر له كهنة أكبر منهم أو ذكر الملك فقط على لوحة أخرى أغفلت ذكر هذه العائلة الكهنوتية عند التاريخ لهذا الحادث الجلل في أيامهم. (الباحثة).

– أسلوب الكتابة:

كانت اللوحات التي قدمت خلال فترة الدراسة يشغلها عادة منظر علوي يتقدم فيها مكرسها أو من ينوب عنه في التقديم، للمعبودات المختلفة ظاهرا في وضع التضرع والخشوع في لوحات الندور، أو مقدما رمزا لما سيهبه للمعبد سواء كان أرضا أو غرضا في يده.

أما أسفل هذا المنظر فيشغل باقي اللوحة نصا يوضح الغرض منها وكان لكل نوع من اللوحات سياق متبع لا يخرج عنه مكرسي اللوحات في عبارات تم الاصطلاح عليها، واستقرت نصوصها مع طول الفترة الزمنية التي استخدمت فيها اللوحات كأداة للتقرب من المعبودات وعالمهم كما ذكرنا في مقدمة الكتاب ولقد اصطبغت نصوص اللوحات كغيرها من النصوص التي دونت على مختلف النواتج

الحضارية للحضارة المصرية في العصر الأخير بنقص الصبغة الأدبية لنصوصها فهي لغة تتداخل فيها مفردات اللغة الراقية للعصر الوسيط مع بعض الكلمات والصيغ العامة التي تجرى على السنة العامة وذلك على الرغم من أن معظم مقدمي اللوحات أو مستقبلها كانوا من طائفة الكهنة، ثم كبار موظفي الدولة، أو حتي الملوك أنفسهم، أي الطبقة المتعلمة من الشعب المصري، ولكن بسيادة العنصر الدخيل من الأجانب ذوى الأصول الشمالية الغربية من الليبيين. أو من الملوك الكوشيين الجنوبيين، أو حتي مصريي الأسرة السادسة والعشرين والذين اختلطوا مع هذه العناصر الوافدة، وكذلك مع وجود الآشوريون كغزاة، واليونانيون كمرتزقة وتجار في طول مصر وعرضها فلم تفلح محاولات استنهاض اللغة المصرية في عصورها الأقدم وإقامتها من كبوتها، وجاءت النصوص ضعيفة لا روح فيها ولا ابتكار، وإنما محاولات ممجوجة للتمسك بالقديم دون حتي فهم لمعناه، مما أدى لوجود الأخطاء اللغوية التي تغير المعنى المقصود، أو التي تدخل معنى عامياً ركيكاً وسط نص يفترض رقيه (مثل لوحات بعنخي مثلاً). وتجري النصوص في الأغلب كالسياق التالي:

أ - لوحات النذور:

وهي تنقسم بدورها إلى عدة أنواع من النصوص التي حدد كل منها غرض اللوحة، وبقيت منها سلسلة من اللوحات يمكن اعتبارها نسقاً قائماً بذاته كالتالي:

١ - لوحات طلب القرابين العادية والتي زاد عليها هنا بعض عبارات التعبد للمعبودات المختلفة. مع ظهور تركيبات لغوية تعود للعصر الأخير الذي يصبغ كافة نصوص الفترة بسماته التي ذكرت آنفاً.

٢ - لوحات السيرة الذاتية وبالذات تلك التي قدمها كهنة المعبود بتاح في مناسبات دفن الثور أبيس، فقد أوردت الباحثة اللوحات الملكية التي تسجل تلك اللوحات، والتي هي أشبه ما تكون بتقرير موجز لنبا موت الثور

المقدس والاستعدادات الملكية التي اتخذت لدفنه والتي وردت على لوحات صغيرة بمنظر بسيط يظهر الملك يتعبد للثور سواء بشكل إنساني برأس ثور أو بالتجسد الحيواني الكامل. هذا بينما اتسع المجال أمام الكهنة لاستعراض ما قاموا به من مجهودات تقية أثناء التحنيط والدفن سواء كان هذا حقيقيا أم لا. هذه النصوص التي حملت روحا شاعرية وتقوى (يمكن أن نقول محترفة) ولكن أرقى بشكل ما من نصوص لوحات العامة التي قدمت في ذات المناسبات.

٣- بالنسبة للوحات التي حملت ذكرى الأسلاف فكان يغلب عليها المناظر مع سرد الأسماء والألقاب، أو حتى سرد الأسماء فقط مما لا يدخل هذا السرد في سياق النصوص.

٤- أما عن لوحات الصلوات التي وجهت للمعبودات المختلفة والتي حفظتها أرض صعيد مصرنا العزيزة، وخاصة تلك التي وجهت للإلهين رع بصورته أو وهو حور آختي، وللإله آمون سواء بشخصه أو وهو بصورة آمون رع فلا ننسى أن فترة الدراسة جاءت بعد فترة العمارة التي تغير فيها الخطاب الديني بصورة شبه كلية، واقترب فيها الناس من المعبود بصورة مختلفة عما كان عليه الحال سابقا، وصارت اللغة التي يتحدث بها المكرسون أقرب للنجوى والروحانية منها للصيغ العملية التي حفلت بها لوحات طلب القرابين والتي نلمح فيها العملية النفعية التبادلية بين مقدم القرбан والمعبود المستفيد من القرбан، ولكن هنا محبة خالصة ورغبة صادقة في الحصول على النعيم في قرب المعبود بصورة معنوية أشبه ما تكون من الصيغ التي قدمتها الديانات السماوية للمؤمنين بها بعد قرون.

ب- لوحات الهبات:

تعد لوحات الهبات في مجملها ذات صيغة شبه موحدة فنصوصها تجرى

كالتالي:

١- ذكر تأريخ اللوحة: وهذا يتم بذكر اليوم والسنة وربما الشهر والفصل من تاريخ جلوس الملك الذي تكررّس اللوحة في عهده على العرش، وقد أغفلت بعض اللوحات ذكر اسم الملك وكان هذا يتزامن مع إهمال تصويره بالمنظر العلوي حيث يحل صاحب اللوحة أو من ينوب عن صاحب اللوحة في التقديم، ولكن كان هذا يقتصر أيضا على الفترات المضطربة التي تتعرض فيها مصر لغزو أجنبي، أو عند تنافس أكثر من بيت مالك على الحكم، وإن صارت اللوحات مستندا يوثق لتحيز موظف كبير أو عائلة كهنوتية لملك ما (مثل لوحات السرايوم أثناء الصراع بين ملوك الأسرات الحاكمة المصريين وبين الغازي الفارسي). ويظهر لنا التأريخ كذلك ألقاب الملوك بالتفصيل، ومنه كانت اللوحات أداة مهمة لمعرفة مناطق نفوذ كل من دعا نفسه ملكا في تلك الفترة المضطربة من تاريخ مصرنا العزيزة (مثل تزامن حكم الأسرات من الثانية والعشرين وحتى الخامسة والعشرين وتصارعهم على مناطق النفوذ مثل حيوانات الغاب وعذرا للتشبيه فقد صارت مصر آنذاك فها مستباحا لكل ذى قوة).

٢- يلي التأريخ ذكر حدود القطعة الموهوبة، أو وصف الغرض الموهوب (في حالة وهب مصاييح أو قرابين من الأطعمة مثلا)، وهنا يظهر أيضا الشكل العملي للتقوى المصرية فقد اختلفت الهبات بين الملوك الذين وهبوا أملاكا شاسعة للمعابد، أو من اقتصر منهم على تكريس قطع صغيرة قد

تفوقها هبات كبار الموظفين والأثرياء مساحة، وتستمر الهبات في التضاؤل مع الحالة الاجتماعية والاقتصادية للواهبين.

٣- يذكر بعد ذلك (وأحيانا يسبق وصف الهبة) اسم / أو أسماء المستفيدين من الهبة عن طريق إدارتها يتوارث الواحد منهم الأرض أو حق الانتفاع بها هو وابن واحد من كل جيل من نسله مع ذكر ألقابه ودرجته الكهنوتية، وأحيانا واجباته في المعبد.

٤- ذكرت على بعض اللوحات صيغ تحض على الحفاظ على تلك اللوحات بالترهيب والترغيب، أو بمعنى آخر بذكر العقوبات الإلهية أو الملكية التي سوف تقع لمن يتعرض للوحات بالسوء من اللصوص أو مغتصبي الأراضي أو مغتصبي قرابين المعبد المرتبة في الهبة، وكذلك المزايا الدنيوية والنعيم الأخروي الذي سيتمتع به كل من اهتم باللوحة وصيانتها ذاقها أولا، ثم عمل على تنفيذ الشروط الواردة فيها ثانية وأفردت الباحثة جزءا منفردا من مباحث الرسالة لسرد أجزاء من هذه الصيغ وترتيب ظهورها على اللوحات.

ولكن يوجد هنا سؤال لقد قدمت هذه اللوحات في العصر الأخير من عصور الحضارة الفرعونية فهل كانت نصوصها تعبر عن خصائص اللغة في تلك المرحلة؟ وللإجابة عن هذا السؤال يجدر ذكر نشأة هذه اللغة ثم خصائصها، وذلك حتي يتسنى تطبيق ما أفردته الباحثة عنها على نصوص اللوحات موضوع الدراسة.

نشأة لغة العصر الأخير^{١٣}:

كان "أدولف إيرمان" هو أول من لاحظ وجود شكلين مكتوبين من اللغة، والتي تفصل اللغة المتكلم بها *Spoken Language* عن المجموعات اللغوية الأخرى وذلك عام ١٨٨٨. في الطبعة الأولى لكتابه *Neuägyptische Grammatik* حيث

عرّفها في (ص ١) بأنها "اللغة العامية Vulgärsprache للدولة الحديثة"، والتي يمكن أن نقرأها بدءاً من هذه الفترة، ولكن لا يوجد لدينا منها مادة وافرة حتى الأسرات التاسعة عشرة والعشرين. وفي طبعته الثانية من الكتاب في عام ١٩٣٣، قرر إرمان في (ص ٢) أن "اللغة المصرية المتأخرة - أو الأخيرة" قد استخدمت كصيغة كتابية للأدب منذ عهد الملك "أمنحتب الرابع" (حوالي ١٣٥٠ ق.م). ولقد سماها "زيتة" في عام ١٩٣٣ "اللغة الدارجة أو العامية" (Umgangssprache) لدولة طيبة الحديثة، ووصفها بأنها لغة الحديث التي ارتفعت لتصير لغة الكتابة الأدبية. ولقد أشار "جاردنر" إلى أن اللغة المصرية الأخيرة، الدارجة للأسرات من السابعة عشرة وحتى الرابعة والعشرين، توجد بصفة رئيسية في وثائق العمل والخطابات، ولكن توجد أيضاً في القصص والأشكال الأدبية الأخرى، وإلى حد معين على الآثار الرسمية بدءاً من الأسرة التاسعة عشرة وصاعداً وبكلمات أخرى، فهي توجد على الوثائق الأدبية وغير الأدبية.

ومن التعريفات المذكورة بأعلاه خلص "بكير" إلى أن "لغة العصر الأخير" هي: لغة الكلام الموثقة للدولة الحديثة وللفترة الأخيرة من الأسرات السابعة عشرة وحتى الرابعة والعشرين. وأن أول ظهور لها كلغة مكتوبة قد ورد نحو نهاية الأسرة السابعة عشرة. وأنها قد صارت لغة تسجيل الأدب خلال عهد الملك "أمنحتب الرابع" (اخناتون) وحتى أنه قد تم استخدامها في التعبد (الترانيم أو التراتيل).

وعلى أية حال فإن "بكير" يركز على أن المصرية المتأخرة لم تكن البتة تطورا لمراحل أسبق من اللغة، ولكنها كانت شكلاً منفصلاً أو كما قال "زيتة" (إنها لغة شقيقة وليست ابنة).

خصائص لغة العصر الأخير:

١- إهمال استخدام علامات الحركة أو ما نطلق عليه في اللغة العربية علامات التشكيل وهي الفتحة والضمة والكسرة وصارت العلامات الدالة عليها يلزمها استخدام حرف أو علامة المد، مع استخدام العلامة ذات الدلالة الثنائية الحروف بدلا من الحرف الواحد المشترك معها في نفس النطق ty بدلا من ty مثلا.

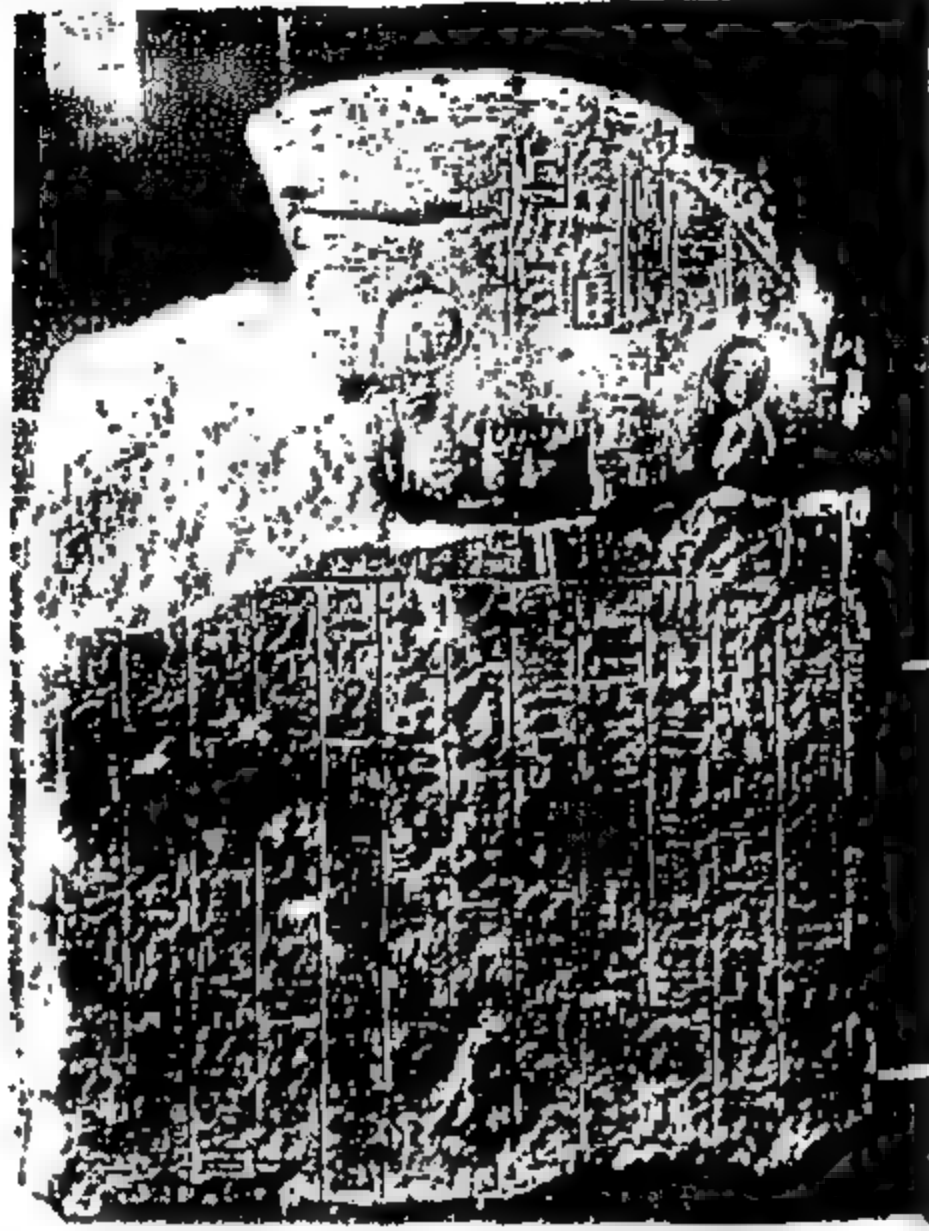
٢- الميل إلى التوسع في استخدام علامات غير ضرورية. وربما يعزى ذلك إلى تقليد مفاده أن الكاتب يبدأ بكتابة المعنى الأولي لصوتيات الكلمة بدون الالتفات إلى سياق الكلام أو مغزى الكلمة، ثم يدرك بعد ذلك بأنه يجب أن تضاف مخصصات لتلائم المعنى النهائي للكلمة، وكما يرى "إرمان" (هامش، كتابه *١٧- هنا هامش ٣، ص ٥) فإن هذا التوسع يعكس قدرة الكاتب على التدوين، وبعيدا تماما عن الرغبة في ملء المسافات الفارغة.

٣- اختفاء تاء التانيث النهائية كنهاية غير منطوقة للكلمة وصعوبة تمييزها من التاء الأخيرة في الكلمة (التاء المربوطة في العربية والمصرية القديمة) وذلك لخلط استخدام أداة الإشارة المذكورة P مع المصدر المؤنث t .

٤- تم استخدام حرف n قبل نهاية الكلمة التي يكون آخر حروفها w أو y وذلك كي تمنع تحويل أو إدغام الحرف الأخير مثل الحال في كلمة mnw ، وهي تشبه "نون الوقاية" في اللغة العربية في رأي "بكير" (ص ٥).

ظهرت معان أخرى لكلمات قديمة، وتم استخدام هذه المعاني بدلا من نظائرها القديمة مثل كلمة "ابن" فكانت تدل عليها كلمة sr (سا) وصارت بديلها كلمة šri (شري)، كلمة "الأول - أو الرئيس" كانت tpy (تبي) وصارت $h\text{ty}$ (حاتي)، كلمة

"يقتل" كانت *sm* (سما) وصارت *hdb* (غضب أو ختب) وغيرها أمثلة عديدة أوردها بكير (ص ٦).



(صورة رقم ١) اللوحة G وفيها "نفر إيب رع" بالمنظر العلوي المتبعد راكماء (⇐) تتدلى ذراعااه إلى الأرض، ويظهر الثور حابي واقفا (⇒) وقد أقيمت أمامه مائدة قرابين

حواشي الفصل الرابع

¹ Vercoutter 1968, p. 48

² إيمت: لبيشة الحالية في شرق الدلتا، وهي تقع غرب مدينة القنطرة. (Gardiner, Onom.II, 171*).

أما عن لقب "مدير ثروات (المعبد)" فقد كان لقبا حقيقيا وليس شرفيا وظل

مستخدما خلال العصر البطلمي (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.51 -note

A)

³ يذكر "فركوتيه" اسم الربة "ميثير" وهي إحدى صور إيزة والتي كانت معروفة من نصوص

الأهرامات، ووجد لقب مماثل لكاهنة لهذه المعبودة على إحدى لوحات السيرابيوم SIM

4135=RT 22 (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.51 -note B) ولكن

الكتابة الخاصة بالاسم في السطر الأول من النص تعطي اسم المعبودة "محت" = وينقصها حرف

التاء و رمز السمكة، ثم الصفة *wrt*، ثم الفراغ التالي والذي يحتمل أن يكون به مخصص

الإلهة.

⁴ الصفة *Nb phty* "عظيم القوة" كان يلقب به الملوك والآلهة (cf. Wb.1, 540)، ولكن في السيرايوم فلم يكن صفة ولكن كان لقباً يمنح لموظف، ولقد وجد في الحقة الأخيرة في أماكن أخرى خلاف السيرايوم، وربما كان مرتبطاً بصفة من صفات المعبود بتاح بنفس معنى اللقب الوظيفي (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.51 -note E)

⁵ حرفياً: "ذلك الذى يطوى الأذرع" وهذا اللقب موجود بالسيرايوم وخاص بعدد من الكهنة والذي يجب أن يكتب لقبهم مع الذراعين (cf. Wb.5, 21, ref. 5)، ويمكن تقريب اللقب من الوضعية التى تصور المكرسين فى مناظر كثيرة على اللوحات تتدلى أذرعهم نحو الأرض ومن بينها منظر اللوحة . (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.52 -note H)

⁶ كلمة *sdt* التى جاءت بدلا من *sd* (Wb.4, 365) تلائم المعنى العام للجملة، على الرغم من أن كلمة *msdt* تعنى زى خاص بالملك أو الآلهة (cf. Pyr., 416 b) ولكن لا محل لها هنا.

⁷ الكلمة *hwrw* تعنى الناس القليلي الأهمية (cf. Wb. 3, 55, ref. 8)، ويتلاحظ توازى ذكر الكلمة بلفظ آخر فى النص E حيث وردت بكلمة *swsw* بينما وردت بنفس الكلمة الواردة فى نصنا الحالى، وهى وبينما تعنى الدهماء ولكنها قد تعنى أيضا الباكين فى إشارة لهؤلاء البسطاء الذين كان من الواضح التصاقهم الشديد بعبادة أبيس كما ورد عن "هيروودوت" وعن "ديودور" - (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.52 -note L)

⁸ الكلمة *ng hrw* وتعنى "العتاف" أو "الصراخ" وهى مناسبة للجملة (cf. Wb.2, 348, ref.5)

⁹ تأتى الكلمة بمعنى "صالة التحنيط" (Wb.4, 52, ref.17) وقد تعنى مكان آخر للتطهير يمكن فيه الثور كطقس من طقوس الجنازة (Vercoutter, J.: 1968, TXT (G), P.53~54 -note R)

¹⁰ كلمة *bt*، تعنى أداة طقسية للاحتفالات (Faulk. 1964, p.40)، وكذلك كلمة سقن؟؟

¹¹ سيلم حسن: مصر القديمة، ج ١١، ص ٢٢٨

¹² AR: Vol. IV, p. 465

¹³ Bakir, 1984, p. 1-2

الفصل الخامس

مراتب الكهنة مقدمي اللوحات و الكهنة الموكول لهم الهبات

الألقاب الرئيسية للكهنة :

ارتبطت اللوحات محل الدراسة بالكهنة على مختلف درجاتهم، ليس فقط كمقدمين ومكرّسين للوحات التعبدية المنذورة للمعبودة المختلفة، بل أيضا كمستقبلين لهبات الأتقياء التي أوقفوها على مختلف المعابد والمقاصير الإلهية كضمانة لحصولهم على ترتيبات جنازية وشعائر تؤدي لحسابهم بعد وفاة الواهب. وأخيرا فهم من كان يوكل لهم إدارة تلك الأوقاف وتوريثها لنسلهم خلفا عن سلف لضمان استمرارية تأدية الشعائر للواهب وكانوا يقومون بحفظ تلك الهبات بتسجيلها في محفوظات المعبد أو تثبيتها على حدود الأرض الموهوبة، وكذلك رعاية وضع اللوحات المنذورة في مكان لائق في ساحات المعابد والمقاصير، وإذا تطلب الأمر القيام بإخفائها في حال حدوث أي اضطرابات سياسية أو عسكرية قد تؤدي لتدمير ذخائر المعبد والأمانات المحفوظة فيه.

ولم يقتصر ذكر الكهنة على اللوحات بتصويرهم بالمنظر الموجود على اللوحة، وهذا مفهوم في حالة ما قدم أحد الكهنة لوحة للتعبد لإله ما فهو يحرص عادة على أن يذكر نسبه وحسبه، وسائر أسماء أقرباءه وخاصة إذا كانوا ممن يحملون ألقابا شرفية أو رسمية أو كهنوتية تباها، وكنوع من الحث لن سيرى اللوحة على الحفاظ عليها، فهذا هو الغرض من تقديمها، أي أن يظل اسمه مذكورا فلا يموت موتا أبديا ما دام اسمه يذكر على الأرض وفي مكان ظاهر كالمعبد أو مقصورة الدفن.

وهم وحتى إن لم يكونوا هم الناذرين للوحة، فقد كانت تذكر أسمائهم ووظائفهم بالتفصيل لأن لهم مهمة محددة عليهم القيام بها ألا وهي حفظ الوقفية التي كرسّت اللوحة من أجلها، وليثبت الكاهن منهم أحقيته في الأرض، أو نصيبه من القربان الموهوب باللوحة وذلك في حال ما أراد كاهن آخر أو مدني الاستيلاء على هذا النصيب المفروض.

ونظرا لأن طبقات الكهان وتنظيم هيئة المعبد كانت أكثر ظهورا مثل غيرها من تنظيمات المجتمع المصري في الدولة الحديثة، لذا فستوجز الباحثة هنا تطور ألقاب الكهنة منذ الدولة الحديثة والتي كانت كذلك أقرب الفترات للفترة المعنية بالدراسة وأكثرها تأثيرا عليها، فالدولة الحديثة كانت السلف المباشر لفترة الدراسة، وبالتالي كان تنظيم هيئة المعبد صغيرا كان أو كبيرا هو ما ظل مستخدما في فترة الدراسة حتى وإن زادت عليه بعض التطورات بحكم الظروف الاقتصادية أو السياسية وتطور مفهوم المصريين للدين والعبادة.

كانت الألقاب الأكثر استخداما لكهنة معابد الكبرى في الدولة الحديثة هي لقب "المطهر" $w^c b$ ، و "خادم المعبود" $hm ntr$ وأخيرا "الأب الإلهي" $it ntr$. وعلى لوحات السرايوم لم تكن هذه الألقاب على نفس الدرجة من الظهور فقد تم إهمال لقب المطهر، وفي الواقع فإن لقب خادم المعبود والأب الإلهي كانا متلازمين بشدة في طبقات الكهنة أكثر مما يتلازم ألقاب أخرى مثل الكاهن "سم" sm والكاهن "المطلع على الأسرار" $hry sšb$.

التدرج الكهنوتي للألقاب $w^c b$ و $hbt - hry$ و sm و $it ntr$ و hm

ntr في الدولة الحديثة:

الكاهن المطهر "وعب" $w^c b$:

إن لقب الكاهن المطهر $w^c b$ كان هو الأكثر شيوعاً في الدولة الحديثة لوصف الكاهن، ويرجع الاسم إلى عملية التطهير التي تتم بالغسل، والذي كان الخطوة المبدئية للقيام بالطقوس التعبدية، وكان يتم ثلاث مرات يومياً مواكباً لتقديم القرابين للإله وحصولهم على البركات من المذبح.

ولتخصيص أكثر فقد كان الكاهن المطهر هو الكاهن العادي المختص باستقبال الرتب الأعلى من الكهنة والذين كانوا كهنة مطهرين هم أيضاً كبداية لتدرج رتبهم الكهنوتية فلقب المطهر $w^c b$ يجب أن يسبق اللقب الأعلى وقد يظهر لقب $w^c b$ وحده أو يرتبط بلقب تال له. فقد كانت مرتبة الوعب هي الدرجة الأولى التي ينبغي أن يبدأ بها الكهنة طريقهم نحو الدرجات الأعلى - غالباً.

ويتم قسمة الكهنة المطهرين في المدارس الدينية، ومن الثابت أن الموظفين المدنيين كان يمكنهم من بداية احترافهم لوظائفهم الحصول على لقب $w^c b$ ويفترض أنهم كانوا يتلقون تدريباً مزدوجاً، أحد شقيه إداري والآخر كهنوتي وبذا يمكنهم الخدمة في المعبد بالوظائف الإدارية المالية وغيرها من وظائف المعبد. ولهم اختصاصات إدارية أيضاً تتمثل في الإشراف على النحاتين والرسمين والحفارين والكتابة التابعين للمعبد، وكان بعضهم يعمل بواباً للمعبد^١

ويمكن تقسيم الكهنة المطهرين العاملين في المعبد لأربع مراتب أو نحو ذلك طبقاً لوظائفهم الكهنوتية لتنظيم وتدوير مهام الكاهن $w^c b$ " في شهره " imy $bd.f$ تبعاً لخدمتهم الشهرية بالمعبد. ويتضح ذلك من تلقيب البعض منهم بلقب " المطهر في المقدمة " $w^c b m h3t$ وهم من يحملون القارب المقدس للإله في الاحتفالات، ولكن فربما لا يمثل هذا التخصص دواماً كاملاً للكاهن بل يتم في المناسبات ولا يعمم بصورة دائمة على أشخاص بعينهم.

ويظهر لقب آخر يرتبط بالمراتب الأربعة للكهنة $w^c b$ ظهر في كهنوت المعبود بتاح بالكرنك وهو لقب

" المتقدم الأعياد " $hbt - hry$ وقد حمل هذا اللقب اثنان من الكهنة المطهرين من الأربع كهان الذين حملوا لقب المطهر $w^c b$.

وارتبط الكاهن المطهر بتقسيم الأوقاف التي ظهرت بعد الدولة الحديثة فقد احتاجت عملية الحفاظ على الوقف وتنفيذ شروط الواهب أربعة متخصصين كما يلي :

١. الكاهن المختص بأداء الطقوس، ويدعى بالمصرية وتنطق "عرس" rs .
 ٢. الكاهن المختص بإضاءة المقصورة ويدعى بالمصرية shd . وتنطق "س-حج" أي الذي يسبب الإضاءة، فحرف السين هنا سبي.
 ٣. الحارس ويدعى بالمصرية rsy وتنطق "رسي".
 ٤. الحارس الليلي ويدعى بالمصرية wrs . وتنطق "ورش".
- ويحوز الكاهن المطهر العظيم $w^c b$ - ٣ مرتبة أعلى من المطهر العادي، وكان اللقب يطلق أيضا على بعض الحرفيين إذا لم يكونوا مرتبطين بطقوس العبادة اليومية، ولكن كان عليهم الدخول للأماكن المحرمة وتأدية عملهم بصورة مرضية لذا فيجب عليهم معرفة الكهنوت حتي يتمكنوا من التعامل مع الأدوات الدينية وتشغيلها^٢.

ولقد شاعت كلمة وعب واستخدم كلقب فخري لطبقة العمال المؤقتين التابعة للمعبد والتي كانت تقوم بالخدمة لمدة شهر واحد مرة كل أربعة شهور. ونستطيع القول بأن فئة الوعب كانت هي القاعدة العريضة للكهنوت داخل المعابد.

الكاهن المرتل " خري حبت " $hbt - hry$:

عمل الكاهن المرتل *hbt* - *hry* يتطلب دراسات وقدرات فكان يصعب إسناد الوظيفة لشاغلها بالترقية العادية.

والواقع أن المعنى الحرفي للقب "خري حبت" هو "من يحمل كتاب الطقوس"، وكثيرا ما تصورهم المناظر بكتب يقرءون منها، وعلى ذلك فقد كان الكاهن المرتل يتولى قراءة وترتيل الكتب المقدسة التي تحتوى في نصوصها الدينية القديمة -وفقا للمعتقدات الدينية المصرية- قوة سحرية مخبوءة فيها.

وفضلا عن ذلك فقد كان الكهنة القراء يكلفون بملاحظة الشعائر الدينية. كما أنهم كانوا متخصصين في فن الأدهنة، وهم يمارسون هذا العمل بصفتهم أطباء.

وكنتيجة لاعتبار الخرى حبت شبه مستقل عن بقية طبقات الكهنة فقد كان هناك مستويات داخل الوظيفة ذاتها فهناك الكاهن المرتل الأول للملك، كما نعرف أن الخري حبت العادي كان يتغير كل شهر مع المجموعة المؤقتة بينما الكاهن المرتل الكبير *hbt hry tpy* كان يخدم طوال السنة في المعبد، وكان الخري حبت يأخذ نصيبه من القرابين اليومية المقدسة للإله.

ومن واجبات الخرى حبت أيضا أنه كان ييخر تمثال المعبود والملك في الاحتفالات، وكان يمارس التعليم الديني في الإدارات المتصلة بالمعابد^٣

الكاهن "سم" أو "ستم" *sm*:

من الألقاب الكهنوتية الشائعة لقب "سم" *sm* الذي كان يكتب أحيانا "ستم"، ويرى الدكتور / جمعة أن القراءة القديمة للقب كانت بغير التاء بينما ظهرت الكتابة بحرف التاء في عصر الأسرة التاسعة عشر.

لا يوجد بالقطع اختلاف بين لقب *sm* ولقب *stm* فقد كانا شكلين مختلفين لنفس الكلمة بوضع الحرف الأوسط والذي تم إهماله تماما من النساخ والكتاب.

وقد لوحظ أن الكاهن سم *sm* كان يتميز طوال العصر الفرعوني بارتداء جلد الفهد*، كما كان يتميز أيضا بالصفيرة المدلاة على جانب الرأس. وهاتان الميزتان ترجعان في أصلهما إلى أردية أمراء البيت المالِك، وفي هذا ما يشير إلى أن اللقب ظهر في بادئ الأمر بين الأمراء وكان الأمير الذي يحمل هذا اللقب يظهر كمساعد لوالده الملك، ونائب عنه، وفي الدولة القديمة حمل اللقب الأمراء ومن بعدهم الوزراء، وكان حامله يلقب ككاهن سم للملك أو لأحد المعبودات، وقد اتخذ كبار كهنة منف هذا اللقب في عصر متأخر بعض الشيء بجانب لقبهم وهذا بدءا من الأسرة الثانية عشرة في تقدير "جاردنر". وكان هذا الكاهن يتولى مهمة تغيير ملابس تمثال المعبود وتبخيره وتعطيره يوميا، أو حسب طقوس المعبد الذي يتولى الخدمة فيه.

* الحيوان على وجه التحديد هو من فصيلة الفهود ولكن ليس *Leopard* ولكن هو الفصيلة القريبة الشبه بالفهد واسمه *Gepard* وهو يشبه الفهد ولكن تنمو مخالبه وحتى سن الأربعة أشهر من عمره ثم تظل هذه المخالب بارزة باستمرار لا تدخل إلى جيوها لامتلاء تلك الجيوب بمادة دهنية، وهو ذات الشكل الذي رسم به المصريين القدامى هذا الحيوان - أي بمخالب مشرعة، وهو ضخم الجثة بالقياس إلى رشاقة الفهد، يتميز برقبة غليظة، ولون الجلد هو ذات لون جلد الفهد ولكن البقع المرقطة على الجلد تمثل دوائر حواف سوداء على الجلد، تختلف عن النقاط السوداء المختلفة الأحجام على جلد الفهد، وهو ليس سريع الحركة كالْفهد^٤. (صور أرقام ١ و ٢)

كان اللقب معروفا منذ الأسرة الفرعونية الأولى، وكان في الأصل يطلق على الابن الأكبر للملك والذي كان باستطاعته أن يحل محله عند خدمة المعبودات، وأن يصبح وسيطا بين الملك وشعبه. وبنهاية الأسرة الثالثة شاع اللقب ولم يبق مقصورا على ولي العهد، ولكن يعطى كلقب يحمله من يقوم بدور الأبناء في تأدية الطقوس الدينية الملكية. إن الكاهن *sm* كان يشترك في طقوس ارتداء الملابس والزينة الملكية، وصار يتبعه منذ الأسرة الرابعة لقبا آخر هو *hrp sndwt nbt*، وخلال الأسرة السادسة كان لقب *sm* ارتبط اللقب أيضا بلقب *wr hrp hmwt* وحامله هو

الكاهن الكبير للرب بتاح في منف، ومع زيادة أعداد كهنة *sm* فقد تم توزيعهم على المقاصير المختلفة للمعبودين بتاح وسوكر.

لقد اشترك الأبناء الملكيين وأبناء العامة مع كهنة *sm* في أداء طقسة فتح الفم الخاصة بالتمثيل الجنازية و الإلهية وكان هؤلاء الأبناء ألقابهم الخاصة مثل "الابن حبيبه *sr mr.f* " ولقب " عامود أمه *iwn mwt.f* ".

الإيت نتر *it ntr*: (الوالد المقدس) أو (والد المعبود)

لدينا أمثلة عديدة منذ "بتاح حتب" في الدولة القديمة و من عهدي الملك "بي الثاني" والملك "أمنحتب الثالث" و إلى نهاية التاريخ الفرعوني، ومن خلال هؤلاء الذين حملوا لقب إيت نتر *it ntr* خرج الباحثون بآراء متقاربة عن اللقب، فقد ذكر ليب حبشي أن هذا المنصب - على الأقل في العصر المتوسط الأول - كان يعطى للشخصيات الهامة التي تلعب دورا في التاريخ المصري القديم وبصفة خاصة عند تأسيس أسرة جديدة، وأوضح "برستد" أن هذا اللقب كان يحمله بعض الشخصيات التي تقوم بتربية الفرعون في صغره، بينما يرى جاردنر أن اللقب "إيت نتر" *it ntr* أو "إيت نتر مري نتر *it ntr Mry ntr* " أي "والد المعبود" و"محبوب المعبود" كانت تطلق على فرد ملكي أو غير ملكي على السواء، والعامل المشترك في هذه التراكيب هو الملك الحي، الذي يعد حامل اللقب بمثابة والده سواء بالفعل أو المصاهرة، أو باعتبار ما له من منزلة سامية أو سن متقدمة أو حكمة ممتازة، ونظرا لوجود بعض من الكهنة من ملاك الأراضي من عهد الملك "رعمسيس الخامس" - ثم باقي الأسرات أثناء الفترة المعنية بالدراسة - فكان اللقب هنا أقرب ما يكون درجة وظيفية منه كلقب فخري.

ويمكننا القول أنه منذ الأسرة الثامنة عشرة - وفي طيبة بوجه خاص - (وفي معابد آمون عموماً) يعتبر الإيت نتر (الأب المقدس) مرادفاً للقب حم نتر (خادم المعبود).

بينما يرى (Prevout) أن لقب الأب الإلهي *it ntr* كان في البداية لقباً من ألقاب الحاشية الملكية حيث كانت الكلمة تعود على الملك فكان اللقب يمنح لوالده أو لحميه (أبو زوجته) في الدولتين القديمة والحديثة وكان اللقب يمنح أيضاً لبعض أفراد أسرة الزوجة الملكية مثلما هو الحال في عهد الملك "أمنحتب الثاني" وقد حملته الملك "أي" قبل أن يعتلى العرش، وتم منح اللقب بعد ذلك لأفراد من الطبقة العليا ليس لهم أدنى صلة قرابة بالملك.

خدم المعبود "حمو نتر" *hm ntr*:

كان الخادم الإلهي *hm ntr* في الدولة القديمة وفي كل مدينة هو كاهن مؤدي للطقوس الخاصة بالمعبود المحلي تحت سلطة الحاكم *h3ty-ꜥ* والذي يمثل بدوره السلطة الملكية في المدينة. وفي النظام الكهنوتي توجد أنظمة مشابهة لما وجد في الدولة القديمة ظهرت في عهدي الملكة "حتشبسوت" والملك "تحتمس الثالث" من الأسرة الثامنة عشرة، وكان الإكليروس يضم جماعات ذات إيرادات موقوفة على وظيفة *hm ntr* تنتظم تحت سلطة خادم المعبود الأول للمعبد.

كانت إدارة المعبد، وشئون أفرادهِ وخاصة بالنسبة للمعابد الكبرى والمتوسطة، ينتظم فيها العمل من خلال فئات أربع من الكهنة يرأسهم "خادم المعبود الأول" *hm ntr tpy* وينتمي الكهنة المطهرون البسطاء للفئة الرابعة والأخيرة من خدام المعبود ومن نوعية وظائف خدم المعبود ظهرت أيضاً وظيفة "خادم المعبود في شهره فوق رئيسه" *hm ntr imy 3bd.f s3 tpy*. وكذلك لقب "خادم المعبود المجدد" *hm ntr whm* والذي كان يختص بتلاوة النصوص شفاهة ويمتد اختصاصه لتفسير وحى

المعبود وهي الوظيفة التي استرعت انتباه اليونانيين، وكانت أصل ترجمتهم لوظيفة *hm ntr* بأنه "الكاهن المتنبئ" Prophet.

وهم كهنة العبادة الأساسيين الذين يسمح لهم بخدمة المعبود وما تستلزمه هذه الخدمة من الدخول لقدس الأقداس وفتح النواوس ورؤية المعبود، ويبدو أن هذا الشرف كان وقفا على من يدخل في نطاق "الحمو نتر"

وبهذا المعنى فقد شكل الحمو نتر طبقة رئيسية من الكهنة عرفت في المعابد منذ الدولتين القديمة والوسطى، وكان على رأسهم مشرف يعتبر في الوقت نفسه مدير المعبد والكاهن الأكبر.، وكان أمير الإقليم أو المقاطعة يشغل هذا المنصب، وغالبا ما كان هذا الإشراف اسميا.

وفي الدولة الحديثة نستطيع أن نحصى أربع درجات من الحم نتر هي الكاهن الأول والثاني والثالث والرابع.

على أننا يمكن أن نضيف إلى هذه الدرجات الأربع درجة خامسة من صغار الكهنة الذين لم ينضموا بعد إلى إحدى هذه الفئات، وهم ما يمكن أن نسميهم الحمو نتر العاديين وكان ترتيبهم أقل من الحم نتر من الدرجة الرابعة.

وبطبيعة الحال، أن معلوماتنا عن الحمو نتر تتناسب مع درجاتهم، فنحن نعرف الكثير عن الكاهن الأول بينما تتناقص معلوماتنا تدريجيا بالنسبة لباقي الدرجات.

كان الكاهن الأكبر وخاصة في المعابد الرئيسية شخصية بالغة الأهمية من الناحية الدينية والسياسية، حيث قد يتدرج الكاهن في المناصب حتي يصل إلى هذا المنصب أو قد يعينه الملك مباشرة ككاهن أكبر تبعا للظروف السياسية. وبالنسبة للواجبات المفروضة على الكاهن الأول فهي بالإجمال كالتالي:

كان هو من ينوب عن الملك في الخدمة اليومية كما كان يقود الاحتفالات في الأعياد.، كما كانت عليه واجبات إدارية ليؤديها فقد كان مسئولا عن أعمال البناء

والتشييد لتوسيع المعبد وإصلاحه، وكان يشرف على بيت الخزينة الخاص بالمعبود، ويشرف على مخازن الغلال، وكذلك كان قائدا لجند المعبود التابعين لمعبده. وكان أشهرهم هو الكاهن "حريحور" الذي استولى على العرش ووضع اسمه ولقبه ككاهن سابقا على اسمه المتضمن في خانة ملكية (الخراطوش) ليدل على كونه يتشرف بمنصبه الكهنوتي الذي أوصله لسدة العرش.

وقد كانت واجبات الكاهن الثاني هي صورة مصغرة لواجبات الكاهن الأول فهو من ينوب عنه في أداء بعض أو كل المهام الموكولة إليه لغيابه عن المعبد في نشاط خارجي تستدعيه الوظائف الكهنوتية التي يشغلها في عدة معابد - نظرا لشغف الكهنة بتكديس الألقاب من الناحية الشرفية والمادية والسياسية - وتقل واجبات الكاهنين الثالث والرابع عن ذلك بل وقد تتداخل بحيث لا يمكن التفريق بينها.

تكديس الألقاب :

حرص الكهنة على الحصول على الألقاب الحقيقي منها والشرفي كنوع من الوجاهة الاجتماعية وليل ما لهذه الوظائف والألقاب من مخصصات ومن الأمثلة على ذلك اللوحة (O) من لوحات السيرايوم.

تحمل هذه اللوحة رقم ٤١١٢ في ترقيم "مارييت"، (صورة رقم ٣)

لقد اختفي الجزء الأعلى من اللوحة، ويشغل النص الهيروغليفي المكون من سبعة عشر سطرا (⇨) الجزء السفلي من اللوحة، ولقد اختفي مع الجزء العلوي جزء من السطرين الأول والثاني من النص، ويشبههما السطرين الحادي عشر والسابع عشر في تكرار الألقاب، وتفصل خطوط محفورة فيما بين سطور الكتابة.

النص

ht - Bity hm - ntr hkt nb] ٣ [" 1- im3hw hr Pth - hp - Wsir ...

*hr - wr Nhbt nbt Nhb 3bdw - Pth 2- hm - ntr t3 dr tpy n pr Pth
imy-r pr idnw n pr Pth nb spwt - rsyt hm - ntr Pth nb spw [t- mhyt]*

$\dot{h}m - n\dot{t}r \dot{h}p - \epsilon n\dot{h}$ ($W\dot{3}\dot{h} \dot{ib} R^{\epsilon} \supset mry - Nit$ 3- $s\dot{3} \dot{im}\dot{3}\dot{h}w \dot{h}ry - \dot{h}b \dot{h}ry -$
 tp ($W\dot{d}\dot{3} \dot{h}r rsnt$) $m\dot{3}^{\epsilon} - \dot{h}rw \dot{ir}.n s\dot{s}\dot{s}t - s\dot{h}mt$ ($W\dot{d} mry P\dot{t}\dot{h} hrt$) 4- $\dot{d}\dot{d}.f$
 (:) $\dot{ink} s\dot{h}^{\epsilon} - \dot{ikr} \dot{h}nty - spwt w\dot{3}\dot{h} - \dot{ib} r\dot{h} nb nfr bnr sp$ 3 $\dot{ikr} - s\dot{h}rw$ 5-
 $\dot{dns} \dots cpr m r\dot{h} gm ts m p\dot{3}w.f \dot{s}^{\epsilon}w ks s(w) gm gr \dot{h}ss m k\dot{i}.f$ 6- $\dot{d}\dot{d} nfr$
 $w\dot{h}m nfr \dot{irt}(y) \dot{h}ss st n\dot{t}r.f \dot{irt}(y) \dot{h}ss st \dot{h}\dot{3}ty.f \dot{ir} mr rmt$ 7- $s-m\dot{3}^{\epsilon} pw mr$
 $n\dot{t}rw nbw wn \dot{irt} r^{\epsilon}-nb$ 8- $\dot{ir} s\dot{s} nb r\dot{h} \dot{i}\dot{s} w^{\epsilon}bw \dot{h}mw - n\dot{t}r \dot{i}\dot{3}wt nb(w) n\dot{t}$
 $n-sw \epsilon k \dot{h}t- k\dot{3} \dot{h}p - Wsir$ 9- $\dot{h}s.sn mnw pn \dot{i}w.f r sr n n\dot{i}wt.f \dot{im}\dot{3}\dot{h}w n$
 $spt.f \dot{d}r n\dot{t} nw nb?$ $Ib m-\dot{h}t spwt$ 1.- $wn.i \dot{h}r n\dot{t}r mw \dot{d}r \dot{h}rw ms sw \dot{im}.f r$
 $\dot{h}st.i \epsilon \dot{h}^{\epsilon} m n\dot{d}mwy \dot{ib} \dot{ir}.tw (n.i) r \dot{ir} \dot{d}r m - p\dot{3}\dot{h} \dot{h}s r\dot{d}\dot{i} sw \dot{h}r w\dot{3}t [n\dot{t}r]$
 11- $s\dot{3}.f \dot{i}\dot{3}w / smsw mr.f \dot{it} - n\dot{t}r r\dot{h} - n-sw \dot{h}rp - \dot{h}wt$ ($Wn r$) $\dot{h}ry - P s\dot{3}$
 - $pn m \dot{3}\dot{h}t$ 12- $\dot{h}m - n\dot{t}r(t)** Rnnt n pr - P\dot{t}\dot{h} \dot{h}m - n\dot{t}r Wsir \dots Inpw -$
 $\dot{h}\dot{d} \dot{h}m - n\dot{t}r Wsir - \dot{ity} \dot{h}r \dot{ib} \dot{h}t - Nt$ 13- $\dot{h}m - n\dot{t}r(t)** M\dot{h}nt \dot{h}m -$
 $n\dot{t}r(t)** stt \dot{h}b w\dot{3}t rsyt - m\dot{h}yt \dots \dot{h}m - n\dot{t}r \dot{h}m - n\dot{t}r \dot{h}r \dot{h}b rsyt - m\dot{h}yt$ ($W\dot{3}\dot{d} \dot{h}r Rsnt$) $\dot{ir} n \dot{im}\dot{3}\dot{h}w \dot{h}r \dot{h}p - Wsir stt - m - \dot{h}byt s\dot{3}(t)* \dot{it} - n\dot{t}r r\dot{h} -$
 $n-sw \dot{h}rp - \dot{h}wt$ ($Wn r$) $\dot{h}ry - P \dot{h}m n\dot{t}r \dot{h}r - \dot{h}byt rsyt - m\dot{h}yt$ ($\dot{h}wi$
 $Psm\dot{t}k$) 14- $sn.f \dot{it} - n\dot{t}r r\dot{h} - n-sw \dot{h}rp - \dot{h}wt$ ($Wn r$) $\dot{h}ry - P Psm\dot{t}k s\dot{3}$
 Nt 15- $mn^{\epsilon} w\dot{3}\dot{h} nn sk \dot{d}t$ 16- $[... \dot{ir} p\dot{3} nty]w \epsilon kty.fy ?$ (or: $\dot{it} - n\dot{t}r \epsilon k$) m
 $\dot{h}t - k\dot{3} - [\dot{h}p] - Wsir s-nfr mnw pn \dot{ir}.n pw \dot{im}\dot{3}\dot{h}w n n-sw \dot{im}\dot{3}\dot{h}w \dot{h}r \dot{h}p$
 - $Wsir$ "

١ - المبجل من بتاح - سوكر - حابي - أوزير...العظيم، القصر الشمالي،
 خادِم المعبود حقت سيد حور- ور (وللربة) نخت سيدة نخب^٧ ... أبيدوس^٨ بتاح؟
 ٢ - خادِم المعبود كبير كل رؤساء معبد (المعبود) بتاح، أمير القصر، أمين معبد بتاح
 سيد مقاطعات الجنوب، خادِم المعبود بتاح سيد مقاطعات الشمال، خادِم المعبود حابي
 الحي "واح إيب رع" مري نيت ٣ - ابن المبجل، الكاهن المرتل، كبير الكهنة "وچا
 حور رسنت" صادق الصوت، المولود من مغنية (عازفة الصلصلة للربة) سنخمت
 "أوج مري بتاح هرت" ٤ - يقول: إنني نبيل ممتاز، على رأس المقاطعات، ثابت
 القلب، (من) يعرف الخير، الشريف في أفعاله، الطيب بالثلاثة، ممتاز الخطط ٥ - أمين
 / كتوم (حرفيا: عنده معايير / أثقال)، مهياً للمعرفة، من يجد الكلمة الصحيحة
 عندما تجب (يجب أن يقال)، أهل لأن يميل المرء نحوه، من يجد الصمت هو حسنة
 (في ذاته)، (و) يعرف المدح بسلوكه فقط ؟ ٦ - من يقول الطيب (و) يبلغ الطيب،

من يفعل ما يمدحه إلهه، من يفعل ما يرضى عنه سيده، والذي يفعل ما يحبه الخلائق (كل الناس) ٧- بالنسبة لكل كاتب يعرف الطقوس، (و) الكهنة المطهرون، وخدم المعبود، وكل موظفي الملك الذين يدخلون ضيعة قرين حابي - أوزير (السرابيوم) ٨- الذين يصونون هذه اللوحة (حرفيا: الأثر) فإنه سيكون عميد مدينته، ومبجل مقاطعته، سوف يعطى إنني حسن السلوك في عيون كل المقاطعات (حرفيا: بين كل المقاطعات) ٩- (و) إنني مخلص للإله (حرفيا: على ماء المعبود)، بعد اليوم الذي ولد فيه، وحتى ذلك اليوم الذي ينتهي فيه وجوده في بهجة. هل يمكن أن تصنع (لي ذلك) من أجل ما قد فعلته سلفا، (لأن) المصطفى هو من سيوضع على الطريق [الخاص بالمعبود] ١٠- ابنه البكر، حبيبه، الأب الإلهي، المعروف للملك، مدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" الذي على رأس (مدينة) پ "سا بن إم آخت" ١١- خادم المعبودة رنت لمعبد بتاح، خادم المعبود أوزير.... (لمدينة) أنبو حج (الجدار الأبيض - منف)، خادم المعبود أوزير، الأمير القاطن بمكان نيت ١٢- خادم المعبود محنت، خادم المعبودات إيزيس الطرق، خادم المعبود حور الطرق "واچ حور رسنت" ١٣- المولود من المبجل من حابي - أوزير، وإيزة الطريق ابن " الأب الإلهي، المعروف للملك، مدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" الموجود على رأس (مدينة) پ، خادم المعبودات محنت؟، خادم المعبود حور الطرق "خوى بسماتيك"، صادق الصوت ١٤- أخوه، الأب الإلهي، المعروف للملك، مدير الضياع (للتاج الأحمر) " ونرو"، الموجود على رأس (مدينة) پ "بسماتيك بن نيت" ١٥- حيث أنهم يشبتون ولا يفنون للأبد ١٦- [بالنسبة لهؤلاء الذين] يدخلون لمكان قرين حابي - أوزير (المقصورة) ويحسّون هذا الأثر فسوف يكونون مبجلين من الملك، مبجلين لحابي - أوزير " (Vercoutter 1968, p. 94 - 97)

تعليق عام على النص:

يحتوي النص على طرازي لوحات السرايوم : أي اللوحة المحتوية على سيرة الحياة ولوحة الأنساب . والجزء المحتوى على سيرة الحياة هو نموذج تقليدي يتضمن الصيغ المعتادة لسير الحياة الممدوحة، ومن ثم فنجد التأكيد الأساسي "لأنني كنت مخلصا للإله حابي منذ اليوم الذي ولد فيه" أسطر ١-٩.

النص يعتمد على شخصية المكرس وعلى العائلة التي ينتمي إليها، وللأسف فإن الألقاب المنفية التي يحملها "واح إيب رع مري نيت" هي ألقاب لوظائف عليا إقليمية. فنحن نلاحظ أن عددا من هذه الألقاب كان موجودا في ألقاب طوائف كهنة معبد بلدة أنتينوى (الشيخ عبادة) (١-٢) وفي الكاب.

نجد أن ابنه الأكبر كاهن للربة إيزة والمعبود حور في مصر السفلى (١-١٢)، وبالمثل عائلة زوجته (١ و ١٤)، ومن ثم فيجب أن نذكر بما إذا كان "واح إيب رع" لم يأت للسرايوم لإحضار الهدايا الخاصة بمقاطعته والمخصصة لتحيط الثور أبيس وفي هذه الحالة فإن الألقاب المنفية التي يحملها سوف تكون ألقابا شرفية، ربما تم منحها إليه بمناسبة الجنازة، ولكونه موظف "سام" من مصر العليا، فهو ولاشك موفد لمنف من الصعيد.

إن العائلة التي ينتمي إليها الواهب معروفة من لوحات أخرى بالسرايوم، وخصوصا بالنص N والذي يتضح فيه بجلاء ما سلف، ونعرف من ذلك أن هذه العائلة قد عاشت بالتأكيد أثناء الغزو الفارسي الأول. وطبقا للألقاب التي حملها هؤلاء الأعضاء، فمن الواضح أنها بلغت قمة ثروتها أيام أواخر الفراعين الساويين وربما كان هذا يتعلق بأصلهم، وهذا يفسر العدد الكبير من الأقاليم المذكورة والذي يتوافق مع أقاليم هؤلاء الفراعين، والتي ظل أفراد هذه العائلة مرتبطين بها أثناء حكم الفرس. (Vercoutter 1968, p. 99)

وكذلك اللوحة (Q) وتحمل هذه اللوحة رقم ٤١٢٩ في ترقيم "مارييت" وقد وجدت في الردهة الساوية - الفارسية في الأنفاق الكبيرة. واللوحة مقسمة إلى جزأين، الجزء العلوي ملون يرى فيه المعبود "أبيس" واقفا (⇨) أمامه مائدة قرابين تفصل بينه وبين رجل راكع (⇩)، يشغل الجزء الثاني من اللوحة نص مكون من ثمانية أسطر من الكتابة تجرى من اليسار لليمين، فصلت بينها مجموعة من الخطوط وهذا الجزء يمثل استثناء من تلك التهدمات التي شملت سطح اللوحة وجزئها السفلى فبقى سليما. (Vercoutter 1968, p.1.5)

النص

" 1- *im3hw hr Pth - skr - hp - Wsir it- ntr hrp-hwt wn-r* 2- *hr-P*
(*n*) *W3dt nb(t) Imt hnt n ht (I'h-ms) □ s3 im3hw* 3- (*hr*) *Nt hry-tp*
(*Psmrk*) □ *s3 Nt irir n t3 šri(t) iht* 4- *dd.f ink s'h mnḥ kdt shn ḥḥ m tpr*
5- *w.f wb3-ib hr-mw-ntr dw3(f) ntrw spwt.f s-3nh rn* 6- *m hwt.f ḥm n*
snw.f irt-mr bw nb rmt di(f) t n ḥkr mw n 7- *ib sšr n h3w kris im3hw*
8- *iw t.f mn hnkt.f 'pr htp.f hr nb.f m t3 pn "*

" ١ - المجل من بتاح - سوكر - حابي - أوزير، الأب الإلهي، مدير الضياع، الونرا ٢ - رئيس (مدينة) پى للربة واجيت ربة إيمت (بيشة)، عازف الصلصلة (الأفضل: صغير / ربيب معبد نيت (أحمس) □ ابن المجل ٣ - من نيت، رئيس الكهنة المرتلين (بسماتيك) □ بن نيت، المولود من (تا شيري إيمت) ٤ - يقول: إنني نبيل، ذو شخصية ممتازة من يتم مدحه من الملايين بسبب كلماته ٥ - (رجل) ذكي (حرفيا: مفتوح القلب) مخلص للإله، العابد لآلهة مقاطعاته^{١٢} (رجل) حي الاسم (حرفيا: مرتد / عائد حي - للحياة) ٦ - في معبده (أي معبد حابي)، محبوب من إخوانه، من يعمل ما يحبه كل الناس، يعطى الخبز للجائع والماء إلى ٧ - الظمان والكساء للعاري^{١٣}، ومن يدفن الأبرار ٨ - (فلتسبب) أن يثبت خبزه، وأن تصب جعته، وأن يستقر في سلام تحت سيده في هذه الأرض "

تعليق "فركوته على اللوحة:

يركز "فركوتيه" ^{١٤} على:

- كون المكرس مقيما في الدلتا وحضر للاشتراك في جنازة الثور المقدس ويستدل على ذلك من ألقابه والمدن المرتبط بالعمل بها.
- يظهر اختلاف هذا النص عما سبقه من سير الحياة الذاتية التي تضمنتها اللوحات المقدمة بالسرايوم، فبينما يتمنى مكرسو لوحات السرايوم عمر مديد، وحظوة لدى المعبود، نجد نص لوحتنا يقترب من نصوص اللوحات الجنائزية التي يشغل بال مكرسيها دوام الحصول على القرابين، ويرغب صاحبها أيضا هنا في الدفن في نطاق الأرض التي يحكمها الحيوان المؤله. وهذا الطراز من الأمنيات نادر في لوحات السرايوم، ولكن يفسر ذلك رغبة المكرس في الانتفاع من حضوره الطقوس الجنائزية واشتراكه في الجنازة ذاتها بالحصول أيضا على منافع تتخطى ذلك تتمثل في القرابين والدفنة التي يعتبرها مباركة.

كهنة آمون رع في طيبة :

انفرد كهنة آمون، أو آمون المتحد مع رع باهتمام العديد من الباحثين وذلك نظرا للدور السياسي والاقتصادي الكبير الذي لعبوه في تشكيل تاريخ مصر الفرعونية لحقبة تاريخية طويلة تمتد بين ظهور إلههم المحلي كرب للدولة منذ الأسرة الثانية عشرة، ثم تعاظم دوره بعد أن اتخذ ملوك التحرير في الأسرة السابعة عشرة ليس كإلههم المحلي فقط بل كحامي للجيش المصرية التي انتصرت وطردت الغزاة من الحقاو خاسوت (أهكسوس) تحت لواءه، ثم كإله لجيوش الفتح المصرية التي غزت البلدان المجاورة لمصر من الشرق والجنوب لتأمين حدودها وتكوين أول إمبراطورية في تاريخ العالم المكتوب. ثم بعد ذلك دورهم في تفريغ الخزائن الملكية لصالحهم مما أدى في النهاية لوقوع مصر تحت طائلة أزمة اقتصادية طاحنة تقلص معها دورها الدولي،

بل وحتى نفوذ فراعنتها على المستوى المحلى، وأدى ذلك لوجود الحالة السياسية و العسكرية المضطربة طوال الفترة المعنية بالدراسة.

يلحظ أن السواد الأعظم من هؤلاء الكهنة مهما عظمت درجته وألقابه الأخرى كان لا يحمل أكثر من الكاهن الرابع "لامون" في حين كان يحمل لقب الكاهن الأول أو الثاني للمعبودات الأخرى. (رسم رقم ١)

ويخيل إلينا أن لقب الكاهن الثاني والثالث كانا وقفًا على فئة أخرى لا علم لنا بها. أما وظيفة الكاهن الأول فكانت بطبيعة الحال للأسرة المالكة وعلى الرغم من ذلك نجد أن طبقة الكهنة كانوا يؤلفون طبقة أرستقراطية يرجع بعضها إلى أجيال، وكان الواحد منهم يورث ابنه وظائفه، وقد يزيد عليها خلفه بما له من حظوة عند الملك أو الكاهن الأكبر على الأخص أو بالزواج من الأسرة المالكة أو أسرة الكاهن الأكبر. من أجل ذلك نجد أن هؤلاء الكهنة على الرغم من أن الواحد منهم كان يحمل لقب الكاهن الرابع فكان مع ذلك يلقب "الأمير الوراثي" و "الحاكم" (أي حاكم الإقطاعية) ومن ثم كونوا لأنفسهم طبقة خاصة يمكن أن نطلق عليها طبقة أشرف الكهنة في "طيبة" وكان يوكل إليهم فضلا عن عمل الكهانة التي كانت تعد في الواقع لقب شرف مناصب عظيمة فكانوا يقومون بإدارة السجلات في معبد "آمون" وحمل ختم المعبد كما كانوا يديرون الخزانة والأشغال العامة. هذا إلى أن الملك كان يتخذ منهم إخوانا له وسمارا كما كان منهم حامل المروحة على يمين الملك وقائد الجيش وكاتب الوجه القبلي ومدير العباد. ومن ثم نفهم أن الكاهن في "طيبة" كان رجل إدارة قبل أن يكون كاهنا ولا غرابة في ذلك فإن طيبة كانت في عهد الأسرة الثانية والعشرين تكاد تكون مستقلة في إدارتها من كل الوجوه ولم يكن يربطها بالبيت المالك في "بوباتة" إلا أن رئيس الكهنة كان من نسل الفراعنة. ولا يفتنا أن نذكر هنا أن بعض الألقاب التي كان يحملها هؤلاء الكهنة كانت على ما يظن ألقابا فخريّة موروثة عن العصور الماضية، وقد أخذت طبقة الكهنة يزداد نفوذها

ويوطد قدمها في طيبة حتي أصبحت وقفا على أفرادها وأخذوا يورثون وظائفها ابنا عن أب حتي أصبحت وقفا عليهم وتسلسل نسبهم فيها.

ويمكن أن نجمل ما طرأ على الوظائف الكهنوتية من تطور فيما يلي:

* خلال الدولة الحديثة كان كهنوت المعابد يتطور إلى نظام أكثر تعقيدا مع استمرار إضافة ألقاب كهنوتية جديدة، ومن بين المناصب الجديدة كان منها ما يطابق وظائف الكاهن *w^cb* والكاهن *hm ntr* وكان أكثر الألقاب الجديدة استخداما هو لقب *hbt - hry* "متقدمي الاحتفالات" وكذلك لقب *imy st-* أي "الذي في المقدمة" وإن كان لقب "الأب الإلهي" *it ntr* قد تفوق عليه، هذا بالإضافة لوجود لقب " ذلك الذي في المقدمة بسلام " *htp st- imy* والذي كان مسئولاً عن القرابين. هذا مع وجود أنواع من "الشمامسة" أو المساعدين المسئولين عن النطاق المادي لطقوس معينة.

* في نهاية العصر الليبي كانت هناك أعداد كبيرة قد انضمت لكهنوت المعبد بالإضافة للأربع طوائف المعروفة من كل من خدام المعبود والمطهرين، وكان المنضمون الجدد يدخلون بدون تحديد رتب أو ترتيب وظيفي، وأدي ذلك إلى تقليص العائد من الأوقاف الدينية المتاح لكل منهم، هذا مع سعي أصحاب الفئات الأربع الرسمية إلى تكديس الألقاب وخاصة في الجماع الدينية الكبيرة.

* كانت بعض الوظائف الكهنوتية التي ظهرت على بعض لوحات السرايوم غامضة ولم تجد لها الباحثة نظائر في لوحات أخرى مثل " كاهن القاح " - لوحة رقم G ٧ -، و " كاهن الونرو أو الونرا " - لوحات أرقام A١ و M١٢ و N١٣ و O١٤، وهذا يشر ربما إلى وجود ألقاب كهنوتية ترتبط بالمعابد المحلية خارج منف وداخلها ممن اشترك نواب لها في مراسم تشييع جناز الثور المقدس وحرص كل كاهن منهم على تمييز نفسه بذكر لقبه أو ألقابه ليتفرد بها في هذا الاستعراض العام - إذا جاز لنا استخدام التعبير - والذي كان يقوم به الكهنة مع كل دفنة للثور المقدس.

تنافس رجال الكهنوت في الاستحواذ على الهبات

يظهر من لوحات الرسالة أن معظم الكهنة المذكورين على اللوحات كان الواحد منهم يحمل أكثر من لقب أو رتبة كهنوتية وفي معابد مختلفة في بلدات مختلفة قد تكون قريبة المسافات فيما بينها وفي نفس المقاطعة، أو تقع كل منها في مقاطعة بعيدة تستدعي سفره إليها. ولقد كان ذلك نوعاً من المجاهدة لتحصيل القوت الضروري بالنسبة للكهنة العاملين في المقاصير والمعابد الصغيرة حيث لا توجد أوقاف

كافية كموارد تصرف منها مرتباتهم أو جرايتهم. أما بالنسبة لكبار الكهنة والمرتبطين بالخدمة في المعابد القومية الكبرى فقد كان الأمر بالنسبة إليهم يعد تكديسا للثروة والنفوذ وهو الأحرى بالطلب هنا فالزيد من الألقاب يستتبعه بالضرورة المزيد من الأوقاف والسيطرة المادية والمعنوية على أراض أكثر بما عليها من سكان والذين كانوا بدورهم يشعرون بالهبة تجاه أولئك الكبراء الذين يتصلون مباشرة بالمعبودات الكبرى ولقد ناقش الباحثون موضوع تكديس الألقاب والأوقاف بالمعابد الكبرى وحرمان معابد عديدة من موارد الصرف والاهتمام المعنوي والديني.

فلماذا قدمت اللوحات لهياكل المعبودات الكبرى أو القومية : وجد الشخص العادي أن إلهه الذاتي الذي يرحمه في ضعفه، ضئيل وضعيف مثله. ووجد أن آلهة البلاد الكبرى -المعبودات القومية- ثرية، نائية، قوية، كثيرة المطالب، إذ أن الجهاز الكهنوتي في مصر كان في نمو مستمر من حيث القوة والسلطان، ويطلب بالطاعة العمياء للنظام الذي أغدق على الهياكل قوة وسلطانا وإذ ضرب على الفرد نطاق ضيق من الطقوس والواجبات، لم يكن له من عزاء إلا في الألفاظ الناعمة والوعود البعيدة. فانصرف عن تذوق هذه الحياة إلى أساليب النجاة منها كما يذكر جون أ. ويلسون^{١٥}.

وقد كان من أعز أمنياتهم أن يروا "الابن يمتحن مهنة أبيه" وتذكر النصوص عدة أمثلة لأسرات حقيقية من الكهنة كما يذكر بوزنر في معجم الحضارة المصرية. ومثل هذه النصوص موجود بعضها على اللوحات، ونظرا لكون الخدمة بالمعابد مقسمة على نوبات أربع فلا يقوم نفس الأشخاص بالطقوس الدينية طوال السنة. فكل طائفة من الكهنة كانت مقسمة إلى أربعة أقسام، كل قسم مكون من أشخاص مماثلين لغيرهم في الأقسام الثلاثة الأخرى، يتناوبون العمل في المعبد وإدارة ممتلكاته. يقوم كل قسم بذلك مدة شهر، ويتركه مدة ثلاثة أشهر، وعندئذ يعود أفرادهم إلى قراهم فيزاولون حياتهم كأفراد عاديين.

ولارتباط أشخاص آخرين بالمعبد وهم من أطلق عليهم "بوزنر" الأخصائيين مثل كتبة بيوت الحياة و الحكماء ومراقبي الساعة (أي الكهنة الفلكيون الذين يقررون مواعيد القيام بالاحتفالات)، والكهنة المنجمين الماهرين في علم التقاويم، والذين كانوا يعرفون أيام السعد وأيام النحس من السنة، والموسيقيون وعازفو القيثارة والناي ونافخوا البوق، إذ يحتاج إليهم في بعض الاحتفالات المقدسة ولكن، رغم دخولهم في هيئة المعبد فقد كانوا مساعدين ليست لهم وظائف دينية، ولأنهم أقل اتصالا بالمعبد من بقية طوائف الكهنة فكانوا يستطيعون القيام بوظائف أخرى كالقيام بالطقوس الجنائزية في المقابر. كما كان بوسعهم العمل كسحرة ومشعوذين للتعزيم على العفاريت في القرى، وفي أحوال نادرة كانوا يقومون بالتطبيب.^{١٦}

كل هذا الطابور من العاملين ازداد خلال فترة الدراسة ومع اضطراب الأحوال السياسية والاقتصادية بالتحاق أعداد غفيرة من المتعطلين بالعمل بالمعابد لوجود موارد ثابتة بها من الأوقاف، وكذلك ظهرت عملية بيع الوظائف والرشوة والتي وردت على مصادر أثرية أخرى كالبرديات لتضيف لنا هي الأخرى سببا جديدا لذلك التنافس فلا يوجد موضع لقدم ولقد ترهلت إدارات المعابد وتعدي موظفي معبد آمون مثلا الثلاثة عشر ألفا من الموظفين يعيل كل منهم أسرة التحق أحد أفرادها أو أكثر سواء من النساء أو الرجال بالخدمة بالمعبد أو بالمقاصير المحلية التي تخضع لإشراف المعبد، ويظهر ذلك من ألقاب الكهنة ناذري اللوحات بنوعيتها محل الدراسة. ونجد نموذجا لامتداد سلطة كهان آمون خارج الصعيد في اللوحة التالية لوحة العام الثامن والعشرين من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢ :

هي لوحة ورد بها اسم " ثكري " كابن للملك "شاشانق الثالث"، وهو ابن لوالدة من أصل غير ملكي، و الاسم لأمير من الأسرة الثانية والعشرين وإن كان تأكيد هل الشخصيتين واحدة أم لا فشيء غير مؤكد. وتوجد اللوحة في متحف برلين تحت رقم ٧٣٤٤ (Spiegelberg 1913 p. 43-44) المنظر بالجزء العلوي به

أربع شخوص على اليسار يقف المعبود آمون وخلفه تقف معبودة هي حتحور سيدة إيمار (كوم الحصن حاليا) حيث ذكر اسمها أعلى وجهها $Nb(t) Im3w$ [ht- hrt]. أمام الإلهين يتقدم ملك مرتديا غطاء الرأس النمست لا التاج أيا كان نوعه وهو يرفع ذراعه اليسرى بالتحية والتعبد للمعبودة ويحمل بيده اليمنى المرفوعة أيضا تجاه المعبودات علامة الحقل $\overline{\text{A A A A}}$ فوق سلة C وفوق رأسه نص قصير، يقرأ: $nb-t3wy$ " $\dots di' nh (š3š3nk - mry Imn)$ سيد الأرضين (شاشانق - مري آمون) له الحياة... ".

يتقدم خلفه رجل حاسر الرأس يرتدي شعرا مستعارا طويلا يصل لما بعد الكتفين وحول رقبته قلادة ضيقة وهو يرفع ذراعه اليمنى في وضع تحية وتعبد للمعبودين.

والنص يجرى في خمسة أسطر نقشت بهيروغليفية سريعة منقوشة بحزوز غائرة:

النص

" 1- $h't-sp 28 pry-3wy (š3š3nk) s3 n Ist mry Imn$ 2- $ntr hk3 Iynw 3bd 2 šmw hrw (pn) iw tpy hm-ntr n Imn R' nsw$ 3- $ntrw s3 nsw n R' ms.sw m p3h n p3 wr$ 4- ... ($P3 dbhw n shmt šps$) dit 5- $3ht st3t$ "

١ - العام الثامن والعشرون من حكم الفرعون (شاشانق) ابن إيزة محبوب آمون ٢ - المعبود رب أون (هليوبوليس) الشهر الثاني من فصل الحصاد (شهر بؤنه)، (في هذا) اليوم كبير كهنة آمون لآمون رع ملك ٣ - المعبودات، ابن الملك "رع مس سو" في حضرة العظيم... " با دبجو إن باست شبس " أعطى ٥ - حقل..أرورا.. "

في هذا المرسوم لا بد أن "با دبجو إن باست" قد أهدي أرضا لأُملاك المعبد ، وأن الكاهن الأكبر وابن الملك حاكم "رعمسيس" كان له علاقة بأرض هذا المعبد، والواقع أن آمون قد مثل في أعلى اللوحة "المعبود العظيم رب السماء" وذلك يجعل

الإنسان يفكر أن المعبود (آمون) كان يعبد في هذه الجهة (وهذا رأي سليم حسن وتأييده لوحات أخرى واردة من الدلتا يتم التقديم فيها لثالوث طيبة، وربما يرجع ذلك لرغبة كهان آمون في الاستحواذ على أكثر عدد ممكن من مناطق النفوذ والعبادة، ومن ثم القرابين والهبات والثروات في سائر أرجاء مصر فلم يكتفوا بمناطق الصعيد بل نشروا سلطان إلههم حتي الوجه البحري - الباحثة) وكان المعبود يسمى هناك "آمون رع" بعامة بينما يتميز في الصعيد مسقط رأسه فقد تضاف أسماء محلات أو قرى للاسم.

كالعادة ظهر الملك "شاشانق الثالث" بصفته الواهب وذلك لكونه - حتي ولو من الوجهة الرمزية مالكا لكل الأراضي، بينما ظهر خلفه الواهب الحقيقي "با دبحو إن باست"

الإدارات التي كانت تستقبل الهبات:

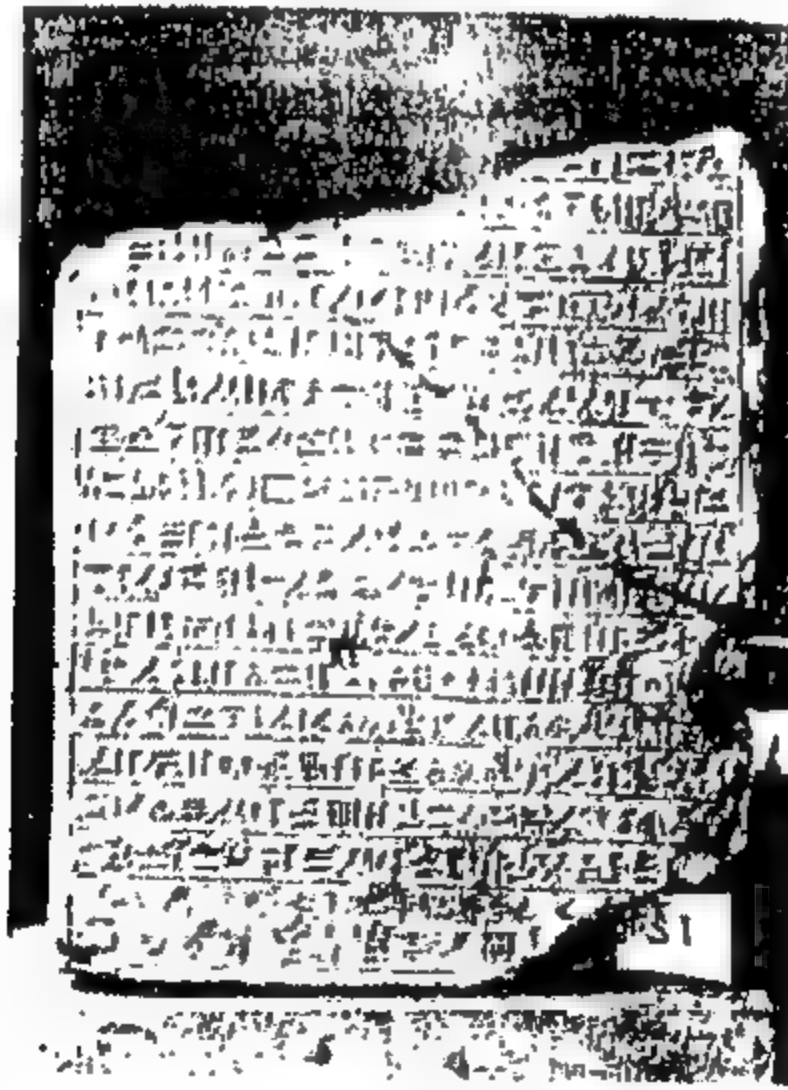
تتوفر عناصر قليلة عن أسلوب إدارة الأملاك الدينية - غير الجنائزية - خلال الدولة القديمة والدولة الوسطى، وفي هذا النطاق لا نجد سوى إشارات إلى هبات ملكية وإلى مراسيم صدرت لصالح بعض المعابد للدلالة على الاهتمام الملكي بأحوال هذا القطاع.

ومن بين هذه المخصصات كانت تلك المتعلقة بمعابد المليون سنة غير قليلة الشأن، إذا استندنا في ذلك إلى الأرقام التي تقدمها بردية هاريس (رقم واحد) من عصر "رعمسيس الثالث" فقد كان يوجد ٦٢٦٢٦ موظف من مجموع قدره ٨٦٤٨٦ في طيبة، وكذلك ١٧٦١٥ موظف على نطاق مصر كلها مخصصون للعمل في هذه المؤسسات الدينية. والوثيقة التي تذكر ذلك كتبها "رعمسيس الرابع" كحساب ختامي لملك والده، وتشغل الهبات التي كان قد قدمها للمعابد حيزا كبيرا في هذه القائمة^{١٧}.

كان الكاهن الأول هو المسئول عن إدارة ممتلكات المعبد، ويعاونه "ديوان" خاص، وقد ظهر هذا الديوان أو الأرشيف في لوحة "شاشانق" الزعيم الليبي ورأس الأسرة الشاشانقية عندما عهد إلى أرشيف المعبد لتسجيل اللوحة التي أقامها وكذلك تقويم ثمن كل القرابين والتي سلم قيمتها نقدياً إلى إدارة المعبد كوقف لابنه المتوفي ولكي يحافظ على هذه الموارد من اختلاس الكهنة لها كما حدث له من قبل.



(صور أرقام ١ و ٢) لحيواني الفهد أو Leopard والحيوان المشابه له وهو Gopard وهو الذي استخدم المصريون جلده ليكون علامة على منصب كاهن السم



(صورة رقم ٣) الجزء الأسفل من لوحة كبير الكهنة "وچا حور رسنت" التي يستعرض فيها ألقابه وأماكن خدمته في مختلف المعابد



(رسم رقم ١)

حواشي الفصل الخامس

- ¹ بهاء الدين إبراهيم محمود ٢٠٠١، ص ١٧٠ - ١٧٢
- ² Prevot, P.: " Les devots du Serapeum dans le texte et dans l'image I^{er}, II^{eim}, III^{eim} " , Cahiers , MEL , Paris 1990.
- ³ بهاء الدين إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص ١٦٧ - ١٦٩
- ⁴ نقلا عن محاضرة للدكتور / محمد إبراهيم شتلة في نقابة المرشدين السياحيين الفرعية بمدينة الإسكندرية عام ٢٠٠٧
- ⁵ Prevot, P.: III^{eim} " , Cahier 1990,p.225
- ⁶ بهاء الدين إبراهيم محمود، المرجع السابق، ص ١٤٣ - ١٤٥
- ⁷ نخب: الكاب وهي الآن الكوم الأحمر بأسوان وهي أول عاصمة لمصر الموحدة .
- ⁸ أبجو: *bdw* أر أبيدوس وهي حاليا العرابة المدفونة بمحافظة سوهاج وتقع على حافة الصحراء الغربية وسميت أيضا *ta wr* أي "الأرض العظيمة" *R36, 350, vol.ii, AEO، وصارت المقر الرئيسي لعبادة أوزير ووجدت بها معابد من مختلف العهود الفرعونية هذا بخلاف آلاف اللوحات الجنائزية التي حرص القوم بمختلف طبقاتهم على وضعها فيها سواء بأنفسهم عندما يقومون بالحج إليها أحياء أو عند عروج جنازة الشخص المتوفى إليها في حجة رمزية أو حتى إرسال اللوحات مع من يزورونها من الأقارب أو الأعزاء إذا تعذر قيام الشخص نفسه بالحج، وهذه اللوحات المنذورة جنائزية الطابع ومعظمها من الدولة الوسطى .
- ⁹ ذكر "فركوتيه" أن هذا لقبا كهنوتيا أو اسم مكان للعبادة يتمثل في مقصورة للعبادة بالقرب من منف، ربما في هليوبوليس - عين شمس - وعليه فهذا لقب وليس اسما للكهنة وربما كان هذا صحيحا فقد وردت أسماء مقاصير صغيرة على اللوحات وقد يشتمل اسمها على اسم إله محلي أو إله مقاطعة أو أحد الآلهة أو الإلهات الكبرى ولكن يوجد هذا الهيكل أو المقصورة في محلة صغيرة .
- ¹⁰ مجموعة من الآلهة المحليين الصغار أو تطورات من الآلهة الكبرى المعروفة نتجت عن حاجة الناس للأمن على الطرق في هذه الظروف الداخلية المضطربة من توالى المحتلين وتصارع البيوتات المصرية على تولى الملك .

- ¹¹ ورد ملحقا بتاء التأنيث فصار "ابنة" وهي من الأخطاء الشائعة في لغة العصر المعنى بالدراسة وما استفحل فيما بعده.
- ¹² توجد ثلاثة رموز للآلهة ومثلها للمقاطع وذلك لأن الرجل ببساطة مرتبط بثلاث مقاطعات هي إيمت (نبيشة) وسائس ومنف، وهنا يظهر الميل لتكديس الألقاب الكهنوتية والعمل بأكثر من هيكل أو معبد مما يوحي بأن الخدمة الكهنوتية فقدت آنذاك الكثير من روحانياتها، وسمها وصارت سبيلا للاستزراق ليس إلا.
- ¹³ تقدم الجمل أصداء لعصر اللامركزية وما تفاخر به حكام المقاطعات وغيرهم، وقد يكون ذلك مجرد ولع بالعودة للماضي كما هو الحال في كل نتاج هذه الأسرة الوطنية.
- ¹⁴ Vercoutter 1968, p.1.7-8
- ¹⁵ جون ويلسون وآخرين: ما قبل الفلسفة، ١٩٩٩
- ¹⁶ بوزنر وآخرون: معجم الحضارة المصرية، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢٨٧ - ٢٨٨
- ¹⁷ جونييف هوسون و دومنيك فاليل: الدولة المؤسسات في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان، ترجمة: فؤاد الدهان، غير مؤرخ، القاهرة، ص ٣٠ - ٣١

الفصل السادس

حفظ الأملاك الجنائزية في مصر القديمة

عن طريق تلاوة صيغ اللعنات

كتب هنرى سوتاس^(١) مقالا عن اللعنات التي كانت تستخدم من قبل المصريين لحفظ أوقافهم كما يفعل المصريون المحدثين من تهديد من يخشون قيامه بسلبهم أو إيذائهم بزل النقم الإلهية عليه، كان هناك عددا كافيا من اللعنات مبعثرا في المقابر وعلى التماثيل واللوحات وهي تتميز بسمتها الجنائزية الواضحة، ولقد استخدم المصري القديم تلك اللعنات ليحفظ بها مقبرته وتابوته وسائر أدواته الجنائزية من العبث بها من قبل لصوص المقابر وغيرهم من المخربين.

إن تخصيص ثروات كهبات للمعابد قد مارسها في كل الأوقات الأشخاص من جميع الطبقات، ولكن الآثار التي تشير بصفة رسمية إلى ذلك لا ترجع إلى أبعد من الأسرة الحادية والعشرين بقليل. ومن المحتمل أنها ترجع لعصور أقدم، وكان تركيز الملكية كلها في يد الفرغون قد ساهم في إضفاء الصفة الشخصية لهذه الهبات للأشخاص المتميزين ويبدو أنه تقليد قديم حيث يمثل فيه الملك في المناظر التي على هذه اللوحات وهو يقدم القربان الخاص بهؤلاء الأشخاص.

ولقد استخلص "ماسبيرو" من إحدى هذه اللوحات الافتراض بأن هذه اللوحات المتعلقة بهبات الأراضي "أما كانت تستخدم لتحديد علامات الأرض المهداة" وبالنسبة للوحات التي تؤكد أنها تبين الحدود التي تحدثنا عنها فيما سبق ففي حالة عدم استخدامها لتقسيم الأراضي فإنها كانت تحوى إشارات طبوغرافية كما يلي: الحد الشمالي.... الحد الغربي... الخ، فعندما كانت تحدد كل لوحة جزءا من

هذه المنطقة ففضلا عن ذلك فإن تحديد المكان أو الموقع يتم بإشارات على اللوحات المجاورة، ولم تكن هناك طريقة أفضل من عمل الحدود. ولكن القطع المعروضة التي لم تتضمن أية تعيينات طبوغرافية أو لم تبين عليها حدود المناطق المجاورة وهي تسجل الهبة فقط بدون تحديد الحدود فهي تحمل خصائص القطع الأرشيفية أو التسجيلية وهي ليست بلوحات للحدود إذا وضعت في نفس الأغراض فهي تخدم فقط لتخصيص الملكية، ولكن الاحتمال الأكبر أنها كانت توضع في مكان ما داخل نطاق المعبد بغرض حماية مصلحة الواهب الذي يتطلع إلى وجود ما يشير إلى تقواه السخية، وهناك نتيجة أخرى لوجود اللوحات في داخل المعبد وذلك لضمان ألا تتعرض للسرقة التي تصبح احتمالا واردا في حال وضعها خارج المعبد مهما أنفق عليها صاحبها من أموال لتأمينها من السرقة.

ويتضح من تسلسل اللعنات الملاحظات التالية:—

* ألما كانت تضم حتي عصر الأسرة الثامنة عشرة العقوبات التي لا تصيب المعتدي إلا في حياته الأخرى، وتدل تهديدات الدولة القديمة على قيام المتوفي بتوقيع العقوبة على المتهمين بالاعتداء حال حياتهم. ومنذ بداية الأسرة الثامنة عشرة تم الاكتفاء بالتهديد بالاستبعاد من القرى من الملك ومن الموتى في سن صغير (ربما لأنهم يمثلون النقاء لموتهم في سن صغير دون ارتكاب آثام من أي نوع).

* في الأسرة التاسعة عشر ظهرت على اللوحات المعبودات التي تعاقب المذنب على الأرض (فقد ظهرت مجموعة المعبودات التي تعاقب ابتداء من الدولة الوسطى واستمرارا مع الأسرة الثامنة عشر).

* خلال الأسرة العشرين والأسرة الحادية والعشرين هددت الصيغ الشخص المعتدي علاوة على معاقبة المعبودات له بالجوع والعطش والموت وهذه المجموعة لها طابع مميز جدا، ولكنها رغم ذلك لا يمكن فصلها عن المجموعة السابقة وكان التهديد بالموت قد ظهر من الأسرة الثانية عشر.

* ما بين الأسرة الحادية والعشرين و بداية السادسة و العشرين اقترنت اللعنة بوعد بالسعادة (بركات) ولكن الختام يكون عادة بفقرة قبيحة (نص اللعنة)، واشتملت جميع الآثار التي تحوى اللعنات على أفعال الهبة .

* في العصر الساوى (الأسرة السادسة والعشرين) خاصة وجدت صيغة قصيرة لها تأثير مزدوج: فهي آمنيات بالسعادة لمن يقرأها بنية حسنة، وبالضرر على المعتدي.

* أبطلت النصوص الديموطيقية التالية للعصر الساوى (الساوى) وكذلك الكتابات البطلمية التمنيات بالحظ السعيد لمن يحافظ على الوقف.

تأتي البركات التي ينعم بها من سيحترم ما فيها وهو ما يمثل طورا من أطوار تدرج نصوص لوحات الهبات و الذي يمكن اختصاره كما يلي

المرحلة الأولى:

يقتصر نص النماذج القليلة لمثل هذه اللوحات بالدولة الحديثة على تأريخ الهبة وتقديمها فقط.

المرحلة الثانية:

مع بداية الأسرة الثانية والعشرين، منذ عهد الملك "شاشانق الأول" وحتى نهاية عهد الملك "تاكلوت الثاني" يتبع التأريخ وفعل الهبة لعنات تصب على من سوف يتعدى علي الهبة.

المرحلة الثالثة:

من أواخر الأسرة الثانية والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين ششهد عهد الملك "شاشانق الثالث" توسيعا لهذا النمط من النصوص الملحقة بتأريخ الهبة، وفعل الهبة، فلم يقتصر الأمر على اللعنات، بل صار هناك بركات للمحترمين للهبة والمحافظين عليها^٢.

إن اللوحات التي اشتملت على البركات فقط هي جد نادرة.

النصوص

لوحة الإقطاع من عهد الملك وسركن الأول - الأسرة ٢٢:

أطلق عليها سوتاس ملكة اللعنات حيث تميزت بتنوع صور العقاب التي ستقع على المذنب الذي سيخالف نص المرسوم، وتعصد بشدة في ذلك رغبة الأب الواهب المحمومة في تنفيذ إقطاعية الأرض الموهوبة للابن المحظوظ. (رسم رقم ١)

وهي كما يلي:

نص اللعنة

" *iw ir p3 nty i(w).f mnmn wdt tn / wh3 pw w3ww r hsf ddwt.i / iw.i r h'r hr-^c r-th k(wi) wd.n.i / sdg3 hs tp.i m-ht h3 nt(t) w3ty ? ^cw sp-sy im if / n wn.f ny / m ^cw hd.f B3w n di.i / iw.i r rt^c hpr.f m hrw iw^cw.f m ky / iry.f hr dg3 / iw.f m tp m3sty r swd3 n.f / iw tt (swd3) ? tw hmt.f r hft hr.f / h^cwt.f nbt 3bh m hr ^cb / iw.f m k3 n dt / nn iw.f nty wn m mryw.f hr rwti nw pw.sn nty s3w.f m hmw nt nhyw.f / iw.f hr m3^c - hrw k3 k(wi) / nn sdm.n.i w3iw r-th wdt tn hn - tp.i im.s / iw.i r mdt ^ch^cyt s3r.i h rimy st-^c3.f tp r-t3 / hr st wy.i / iw.f n irt hr shm.s im / iw drp.i sw m iw.f n wd ddwt.i / šw m sw3 hr nh3 sr h^cw.f / tm snw stp ht mb(w) wr / hr sh3p ib.i "*

" بالنسبة لمن سيحرك (حرفيا: سيزيل) هذا المرسوم، سيكون مجنونا من يعارض في الخوض في الذي قلته، سوف أوجه غضبي بدون تأخير ضد من يعارض تفكيري الذي أمرت به، سيختفي بحقيقة ذاتي، طول الأبدية ؟، سيتجه للعدم ؟ ما تبقى منه، لن يكون مجددا / لن يصبح موجودا، لأن من يناطح القوة المدمرة التي أستطيع إصدارها / توجيهها؟ سوف أجعله ماكثا في البؤس، وسيئول ميراثه إلى (شخص) آخر، إن عيونه لن ترى النور مرة أخرى (حرفيا: ستكون في الظلام)، وهو من ستكون رأسه فوق الركبتين، وسيكون ميتا بالتأكيد، سوف تحتطف زوجته في حضوره، سيهرس كل لحمه من الوحش ذى القرون ؟ سيدمر جسده (حرفيا: سيدمر في الجسد)، لن يمضي قدما مثل ذلك الذي هو بين أتباعه / بين من يحبونه تجاه مدخل أقرانه... مع العبيد الذين يتضرعون من أجله (كذلك): " سوف يبرأ - حرفيا: يكون صادق الصوت بقرينه الإلهي " فليس لي آذان (للإصغاء) لذلك الذي

شرع في الاعتداء على هذا المرسوم الذي وافقت عليه، سأعجل بسهمي فوق ظهره ؟؟ وأطرح رأسه أرضاً، بظهر ذراعائي ؟؟ الاثنين، إنه (أي: المذنب) سوف يقطع من عين حور التي ستستولي عليه، سوف أقرعه في لحمه بازدرائه لكلماتي، (والمعبود) "شو ضد الريح" سوف يجعله (أي السهم الخاص بي) يلدغه في أعضائه (حرفياً: لحمه)، إن الفناء بنار (الحريق) سوف يكتمل في الأرض الكبيرة (أي: الجحيم ؟)، بينما يقتات قلبي (من الانتقام منه) .“

لوحة من عهد الملك "تاكيلوت - ثكريتي" الأول (الأسرة ٢٢)

إعطاء حقل لباستت.

النص

"hrw pn didl.k 3ht st3t 3 n k3 nty.. n B^cst (hr mht) / p(3) nty iw.f th p3 idft hr st.f / iw.f n š^c n nsw nht / iw.f hrw.n p3 isft tn sh(m)t / p(3) nty iw.f th p(3) isft"

" في هذا اليوم تم تقديم حقل من ثلاث أرورات من المكرس لقرين الذي.. لباست (المدعو) "حور محت". بالنسبة لذلك الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة في مكانها فسوف يقع تحت سيف الملك القوي، سوف يتم إلقاؤه تحت مقصلة / رحي سخمت، هو ذا الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة " .

لوحة من عهد الملك "تاكيلوت - ثكريتي" الأول (الأسرة ٢٢)

إعطاء حقل لباستت.



" hrw pn n dit 3ht n tpy - sdmy n B^cst (hr bit mht) st3t .l. ir.w sd3wty - nsw n pr(I - B3- s3i) / (s3) (Nsy Pth) n dmi P3 - grg - p3 - R^c r hnw r - tm / m - dit th.tw n - th nb m dd / ir wr nb sš nb rwd nb h3b m wpt r sh3t nty iw.w th tw / iw.w n š^ct n nb - t3wy (?) n isft n shmt"

" في هذا اليوم قد أعطى كبير سامعي (المعبودات) سخمت (المدعو) " حور بيت محت " (من) ١٠ أرورا لقد صنع من حامل الختم الملكي (بمعنى: المستشار) للمقر (الخاص بـ) " إيباسا " / (ابن) " نسي بتاح " من مدينة " با


جرج بارع^٤ كترتيب (حرفيا: مرسوم) / بالنسبة لمن سوف يعتدي عليها بالنقل وهذا بالمثل لكل عظيم، كل كاتب، كل مفتش - مبعوث يرسل في مهمة (إلى هذا) الحقل الذي سوف يعتدي عليها فسوف يقع تحت سطوة (حرفيا: مديّة) سيد الأرضين وتحت مطرقة - رحي سخمت، المعبودات اللبوة^٥

لوحة العام السادس عشر من عهد الملك وسركن الثاني - الأسرة ٢٢:

يعود مصدر هذه اللوحة إلى منطقة تل المنية والشرفا في محافظة الجيزة على الشاطئ الشرقي للنيل، وعلى بعد حوالي ١٥ كيلومترا جنوب حلوان . توجد اللوحة المتحف المصري برقم ٤٥٣٢٧ ولقد عثر عليها في كوم سبخ في مارس ١٩١٥. وتبلغ قياساتها ٨٦ سم طولا، الجوانب مائلة ميلا خفيفا، العرض يبلغ ٥٣ سم وتقلص عند القاعدة إلى ٤٩ سم، من بداية الجزء المستدير العلوي. لقد تهمشم الجزء العلوي، بالقرب من المنتصف تقشر السطح مهشما جزءا من النص^٦

المنظر الرئيسي بالجزء العلوي من اللوحة يرى فيه بتاح على اليسار واقفا في ناووسه، ممسكا بالصولجان المكون من الشعارات واس وجد وعنخ ، متبوعا بسخمت برأس اللبوة الذي يعلوه قرص الشمس والتي تحمل بدورها صولجانا بشعار نفرتم .

ويقرأ فوق المعبود: "[...] سيد (ة - زائدة) حياة الأرضين"، ولقد دعيّت المعبودة "سخمت العظيمة، محبوبة بتاح، ربة السماء، سيدة كل المعبودات. وعدد عطاياها غير واضح.

الملك الذي ذكر في المتن القربان لهذه المعبودات مع ورود خراطيشه غير مكتملة في المنظر العلوي. ويقدم الملك علامة العدالة  إلى بتاح، حيث نقرأ: " أعطى لك العدالة كل يوم عارفا بأنك ترضى بها ".

وقد مثل على اللوحة شخصا واقفا والذراع الأيسر مرفوع في وضع التعبد، وقد تبقى من النص المصاحب له ثلاثة أسطر عمودية تقرأ: " ١ - [...] حرى شف ٢ - [...] ملك الأرضين، أمير الجيوش ٣ - [...] مارث المبجل / الفاخر "

ويوجد شخص ثالث واقفا، وهو حليق الرأس، مرتديا رداءا طويلا، وهو يحيي المعبود بيده اليمنى وممسكا بيسراه الصولجان بشكل الريشة 𓏏 ، النص الذي يعلو رأسه مهشما، ولكن أمامه نقرأ رأسيا: " الكاهن خادم المعبود، الأب الإلهي، كاتب الحسابات لمعبد بتاح جد بتاح إو إف عنخ المبرأ "

النص بالجزء السفلى من اللوحة منقوش في تسعة أسطر أفقية تجرى من اليسار لليمين كالتالي:

النص

" 1- $\text{ḥ}3\text{t-sp } 16 \text{ ḥr ḥm N-sw-bity nb } \text{t}3\text{wy} \text{ (Wsr } \text{M}3^{\text{c}}\text{t } \text{R}^{\text{c}} - \text{stp } \text{n } \text{Imn}) \text{ s}3 \text{ R}^{\text{c}} \text{ nb } \text{ḥ}^{\text{c}}\text{w} \text{ (Wsr kn s}3 \text{ ḥm mry Imn) mry Pth di }^{\text{c}}\text{nh } \text{mi } \text{R}^{\text{c}} \text{ dt } \text{m } \text{hrw-ḥbw Pth } \text{p}3.\text{f nb nfr m hrw-ḥbw.f nfr}[\text{w}] \text{ i } [\dots] 2- \text{hrw pn n dit } \text{ḥ}3\text{t st}3\text{t n } [\dots \text{ḥwt-ntr} \dots] \text{tn n Pth } \text{p}3 [\dots] \text{n } 26 \text{ n } [\dots] 5 [\dots] 3- [\dots] \text{dm} \underline{\text{d}} 15 \text{ dm} \underline{\text{d}} \text{ drw.f } 42 \text{ }^{\text{c}}3 \text{ iw.n dw}3\text{t n } \text{p}3 \text{ ḥ}3\text{y } [\dots] \text{n } (\underline{\text{d}} [\dots \text{d} \dots] \text{iw.f }^{\text{c}}\text{nh}) \text{ s}3 (\text{i } [\dots] \text{m } ([\dots] \text{ḥ}3\text{t } \text{t}3\text{yw} - \text{Iwnw} \dots)) 4- [\dots \text{st}3] \text{ t } \text{ḥ}3\text{t } (\text{š}3\text{rdn}3) \text{ m drt ḥm-ntr } (\text{ḥr s}3 \text{ n } \dots) \text{ ḥ}3\text{t Pth } [\dots] \text{it-ntr in it-ntr i(n) ḥm-ntr n Inbw-Pth , sš ḥwt-ntr sš ḥsp-k}3 \text{ n pr Pth } 5- (\underline{\text{d}} [\underline{\text{d}}] \text{ Pth iw.f }^{\text{c}}\text{nh}) \text{ s}3 \text{ ḥm-ntr } (\text{Ns mnt } ?) \text{ ir.n tpy-ḥm-ntr ḥry-š.f (t) Nsw-t}3\text{wy , wr }^{\text{c}}3 (\text{nw shm ḥpr } \text{R}^{\text{c}}) \text{ imy-r mš}^{\text{c}}\text{w ḥ}^{\text{c}}\text{t (Nm}3\text{rti) s}3 \text{ n nb-t}3\text{wy} \text{ (W}3\text{srkn s}3 \text{ B}3\text{st Mry Imn) } [\text{mwt.f}] 6- (\underline{\text{d}} \text{ Mwt iw.s }^{\text{c}}\text{nh}) \text{ iw.f wḥm.f m. } \text{p}3\text{ḥ Pth } \text{p}3 \text{ ntr }^{\text{c}}3 \text{ m } \underline{\text{d}} \text{d } \text{p}^{\text{c}}\text{y.i nb nfr , iw.k sšp } \text{p}3 \text{ ḥm-k}3\text{w n t}3 [\dots] \text{i di.i n } [\dots] 7- \text{it-ntr n it-ntr i(n) ḥm-ntr Inbw-Pth sš ḥwt-ntr sš ḥsp-k}3 \text{ n pr-Pth ḥm-ntr } (\underline{\text{d}} \text{d Pth iw.f }^{\text{c}}\text{nh}) \text{ n sšp nfr n drt.i , iw.k di.i } \text{p}3 \text{ n } ? \text{ db}3 \text{ n }^{\text{c}}\text{nh-w} \underline{\text{d}} \text{3-snb }^{\text{c}}\text{ḥ}^{\text{c}} \text{ r}^{\text{c}} \text{ k}3 \text{ i}3\text{w }^{\text{c}}3 8- \text{m.tw.f ḥ}3\text{m.tw.f r š}3^{\text{c}} \text{ n ḥḥ dt , }^{\text{c}}\text{ḥ}^{\text{c}} \text{ ny } \text{p}3 \text{ ntr-}^{\text{c}}3 (\text{hn ḥwr}) \text{ wḥm } \underline{\text{d}} \text{d.f } \text{p}3\text{y.i nb nfr iw.k ḥdb rmt nbt wn-dw.i t } [\dots \dots] \text{nbt } 9- \text{n } \text{P}^{\text{c}} \text{ t}3 \text{ drw.f nty iw.w th.f m di.f r š}3^{\text{c}} \text{ ḥḥ n dt , iw.k š}^{\text{c}}\text{d rnw n } \text{p}3 \text{ t}3 \text{ drw.f , iw shmt m s}3 \text{ ḥmt Nfrtm m s}3 \text{ ḥrdw }^{\text{c}}\text{ḥ}^{\text{c}} \text{ n } \text{p}3 \text{ ḥm-ntr (hn ḥwr) } "$

" ١ - العام السادس عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب

الأرضين \square وسر ماعت رع / ستب إن رع، ابن رع رب التيجان \square وسركن/

سا حم / مري آمون، محبوب بتاح له الحياة أبدى مثل رع في عيد اليوبيل ؟ أيام بتاح سيدها لطيب في أعياده الجميلة [..تشميم] حقل أون ٤ - (أرو) را " حقل الشريدان " هبة (من) يد الكاهن خادم المعبود "حور بن [...]" حقل (إلى) بتاح [...] الأب الإلهي بن الأب الإلهي خادم المعبود الكاهن لأنبو و بتاح، وكاتب بيت المعبود، كاتب إحصاء مواشي معبد بتاح ٥ - "جد بتاح إو إف عنخ" بن الكاهن خادم المعبود "نسى - منت" المولود للكاهن كبير خدام المعبود حري شا إف* ملك الوجه القبلي والبحري، قائد مقدمة الجيوش، الأمير الوراثي "نمرات" (نمرود) ابن سيد الأرضين □ "وسركن بن باست / مري آمون"، [أمه] ٦ - "جد موت إو. إس عنخ" (قالت موت إنها تحيا) حيث أنه ؟ قد جدد أمام بتاح المعبود العظيم بأمر السيد الطيب أنك (سوف) تستقبل هبة لتلك [..الأرض..] أعطيت إلى [...] ٧ - الأب الإلهي ابن الأب الإلهي خادم الإلهين أنبو و بتاح، وكاتب بيت المعبود، كاتب إحصاء مواشي معبد بتاح، خادم المعبود "جد بتاح إو. إف عنخ" لكي يستقبل شيئاً طيباً من يدي، إنك تعطى لي بالمقابل الحياة والقوة والصحة حتي أنعم بشيخوخة عظيمة [...] ٨ - لن يجهله ولن يتعرض للقتل إلى أبد الآبدين وعندئذ فإن المعبود العظيم سوف يجدده، لقد قال سيدي الطيب " إنك ترضى ؟ الناس والماشية والأرض كلهم ؟ ٩ - إلى أقصى حدودها، والذين سوف يعتدون عليها سوف يقتلون إلى أبد الآبدين، وسوف تمحو أسمائهم من الأرض إلى نهائيتها وسوف تتعقب سنخمت النساء ويتعقب نفرتم الأبناء الحاليين ؟ لخادم المعبود "هن خور"."

لوحة العام التاسع من عهد الملك تاكلوت الثاني - الأسرة ٢٢ :

هي لوحة صنعت من الحجر الجيري، مستديرة القمة، اشتراها متحف الجيزة.

المنظر بأعلى يمثل الملك تكريتي *Ti krti - Mry Imn* وهو يقدم العين السليمة

☞ إلى أربعة آلهة:

المعبودات باست $\overline{\text{H}}$ برأس اللبؤة الذي يغלוه قرص الشمس.

- إلى المعبود حور حكنو وعلى رأسه التاج المزدوج $\overline{\text{H}}$.
- والمعبود بتاح-سبد رب الشرق برأس الصقر مع ريشتين مثل مونتو.
- المعبود نفرتم - خو - تاوى (أي: نفرتم حامي الأرضين)، الذي تعلقو رأسه ريشتين تخرجان من زهرة لوتس.

ويشغل الجزء الأسفل من اللوحة نص من ستة أسطر يجرى كما يلي:

النص

"1- $\overline{\text{H}}$ st-sp 9 hr hm N-sw-bity nb- $\overline{\text{U}}$ wy \square ($\overline{\text{H}}$ g hr R^c - stp n R^c) s $\overline{\text{H}}$ R^c nb- $\overline{\text{H}}$ ^cw
 \square (Tikrti - Mry Imn) mry B $\overline{\text{H}}$ st $\overline{\text{H}}$ st 2- nb(1) B $\overline{\text{H}}$ st di. $\overline{\text{H}}$, hrw pn dit $\overline{\text{H}}$ st n hry sdmy n
 B $\overline{\text{H}}$ st (hr blt mh) 3- $\overline{\text{H}}$ st s $\overline{\text{H}}$ st 1. irw sn-nsw n pr (Ib $\overline{\text{H}}$ s $\overline{\text{H}}$) n (Nsy 4- Pl $\overline{\text{H}}$) n dmi P $\overline{\text{H}}$ gr p $\overline{\text{H}}$ R^c
 hr-hnw wts r - tm m dit 5- th $\overline{\text{H}}$ di.tw n th $\overline{\text{H}}$ nb m dd.l r $\overline{\text{H}}$ nb s $\overline{\text{H}}$ nb rwd nb h $\overline{\text{H}}$ b m wp r
 s $\overline{\text{H}}$ st 6- nty iw.w th $\overline{\text{H}}$ (st) rdi.tw iw.w n[...]t n nb- $\overline{\text{U}}$ wy ts $\overline{\text{H}}$ ntrw n shmt irr(?) "

" ١ - العام التاسع من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى، رب الأرضين
 (حج خبر رع - ستب إن رع) ابن رع، رب التيجان (تيكرتي - مري آمون)
 محبوب (المعبودات) باست العظيمة ٢ - سيدة بوباسطة لها الحياة، في هذا اليوم تم
 إعطاء حقل لكبير المستمعين (للمعبودة) باست* (حور خب ٣ - مح) الحقل (من)
 عشر أرورات قدم (من) الأخ الملكي(?) لمبعد.... (إباساي) إلى (نسي ٤ - بتاح)
 من مدينة ٣ با جر با رع / منشية رع ؟ ٤ ، إن الأوقاف محظورة (لذا) فلينتبه بعدم
 التعدي عليها، وأقول: لكل رئيس / عظيم، كل كاتب، كل موظف، كل مبعوث
 يرسل في مهمة إلى (هذا) الحقل ٦ - إن الذي سوف يقترب إثما (حرفيا: يعتدي على)
 (هذا الحقل) فسوف يعاقب من سيدة الأرضين تنفيذًا لمشينة المعبودات ؟ من
 سخمت اللبؤة الساحرة."

التعليق:

إن قرية با جر با رع غير معروفة ويجب أن تكون بالقرب من بوباسطة وربما
 تكون كلمة جر gr هي اختصار لكلمة جرج grg بمعنى يؤسس أو مؤسسة وهي

الكلمة المنتشرة في ربوع مصر باسم منشأة أو منشية فيكون اسم المدينة (منشية رع) والتي لا زالت موجودة كاسم لمدينة هي جرجا بمحافظة سوهاج، والتي كانت هي عاصمة المحافظة سابقا قبل مدينة سوهاج .

* كانت هذه من ضمن الوظائف الكهنوتية التي تعنى (من يستمع لوحي المعبودات)، ويوجد بالمتحف المصري نواويس حجرية في قاعة العصر المتأخر بها غالبا فتحة في جانبها العلوي من الخلف كان الكاهن الذي يقف مختبئا خلف الناووس يضع فمه عليها ليحجب على أسئلة المتعبدين الذي يقف أمام الستارة التي تغطي واجهة الناووس حيث يوجد تمثال المعبود أو المعبودات بعد أن يستمع للوحي المزعم ومن ثم يبلغ القرارات للحاضرين في أي مسألة كانت تعن لهم وتستدعى المشورة الإلهية وأحيانا كانت الفتحة من الجانب، أو توجد فتحتين في الجهتين.

لوحة العام الثاني والعشرون من عهد الملك شاشانق الثالث - الأسرة ٢٢ :

النص

" 1- *h3t-sp 22 (t) Pr-3 (šš3nk) hnk n hr-p3- hrd hry-ib ddt m drt n wr-3 M3 (h3ty - hr) 2- (Nht) s3 n wr 3 M3 (Nsy hpit) 3ht 1. di n Wdny n hr (3n h hr p3 hrd) 3- s3 n tpy wdny n B3 nb ddw (Gm.n.f hr B3ky) iw.w mnt(y) m dit.f h3 4- dt p3 nty iw t3t m dit.f nk 3t hmt.f nk hmt.f m [.....] iw B3 nb n ddt ntr 5- 3 nb 3nh h3t-mhyt, hr-p3 hrd š3d.f m hsk tp.f, iw sšp dit tp n.f 6- šri.f 3, i3 p3 nty iw.f wh3 t3y.f nfrt iw.f mn m p3 t3 7- m3 kd s ntrw, m.tw dit p3y.f šri r t3y.f ist "*

١ - العام الثاني والعشرين (بر) ت ؟ - فصل الفيضان، للفرعون (حرفيا:

البيت العظيم) شاشانق، هبة لأجل حور با خرد المستقر في منديس، بيد الرئيس العظيم للما، الحاكم "حور ٢ - نخت"، ابن الرئيس العظيم للما "نسي خبيت"، حقل من ١. أرورات لزمار (المعبود) حور، (المدعو) "عنخ حور با خرد" ٣ - ابن كبير زمارى الكيش سيد جدت " منديس " (المدعو) "جم إن. إف باكي"، إنها (أي الوقفية) ثابتة في ملكيته إلى أبد ٤ - الآبدین، أما من سيسلبه من يده، فسوف

يغتصب حمار زوجته، سوف تغتصب زوجته (أطفاله ٢٢٢)، إن الكبش سيد جدت، المعبود ٥ - العظيم رب الحياة، (و) حات محيت، (و) حور با خرد (سوف) يهلكونه بقطع رأسه، ولن يسمح بأن يخلفه ٦ - ابنه الأكبر، ولكن بالنسبة لمن يبحث عن صالحها (أي الوقفية)، فانه سوف يثبت على هذه الأرض ٧ - مثل ثبات رجل المعبودات (حرفيا: مثل ثبات رجل مختص ب المعبودات)، وهم (أي المعبودات المذكورين) سوف يجعلون ابنه في مكانه " .

التعليق:

بالنسبة للتهديد الوارد بالسطر الرابع بأن يرفسه ويرفس زوجته حمار فإن مثل هذا التهديد قد ورد على لوحات عديدة تقييحا لسرقة الهبة والتعدي عليها حيث سيتعرض القائم بذلك لعقوبة مهينة هي أن يرفسه حمار، وإن كان بعض الباحثين قد فسر اللفظ/الفعل *nk* تفسيراً أبشع من ذلك حيث ترجمه بأن (سوف يجامعه / يغتصبه حمار... إلى باقي الجملة) حيث ذكر اللفظ باللغة الإنجليزية "Copulate"

(Janssen 1968 , p. 167 & commentary note gg p. 171 & Eyre 1984 p. 93 and note no. 12) أو Violate مع ترجمة مشابهة باللغة الفرنسية

أو Beschalfen باللغة الألمانية (Schpigelberg 19.3, p. 198)

وهي كما نرى صيغ بذئنة تردت إليها لغة النص الوارد على اللوحات إما مجرد تبشيع جرم التعدي على الهبة التي يأمل صاحبها أن تكون بمثابة طوق النجاة له في حياته الآخرة بتأمين وصول القرابين لروحه من ريعها، أو لورود اللوحات من مناطق حدودية يسيطر عليها المعبود "ست" ورمزه هو الحمار المذكور دوماً في مثل تلك اللعنات، مثل تلك اللوحات الواردة من مجاورات بحيرة مريوط والتي يسكنها لبييون أقرب إلى البداوة منهم إلى التحضر و التهذب المصري المعروف في معظم النصوص المصرية القديمة على تنوع مشاربها وعلى الرغم من وجود تمثال عليه منظر

الحمار الذي يرفس امرأة في متحف ميلانو بايطاليا، إلا أن وجود المخصص الدال على القوة الحيوانية قد تم تفسيره بالاغتصاب أو المجاعة من باحثين آخرين.

(Parkinson 1995, p. 67 and note no. 76) و(كيمب ١٩٩٩، ص ٩٥)

ورد باللوحه جمل جديدة وجميلة المعنى مثل (من سيبحث عن صالحها) الواردة بالسطر السادس وكأن الهبة شخص معنوي، وكذلك (رجل مختص ب المعبودات) الواردة بالسطر السابع. والتي تبين وجود نوع من التقوى الشخصية حتي ليرتبط الرجل ب المعبودات ويصير خاصا بها، والتي تمثل في رأي الباحثة صورة راقية للدعوة الحارة من صاحبها للناس للمحافظة على هبته، وكأن تلك الهبة هي كائن حي يجب على الناس أن يبحثوا عن مصلحته.

سبقت جمل اللعن للمعتدي الجمل الخاصة بالإنعامات التي سيتمتع بها من يحافظ على الهبة، هذا مع وجود لوحات تسبق فيها البركة اللعنة.

لوحة العام الحادي والثلاثون من عهد الملك شاشا نك الثالث ٢٢:- (صورة

رقم ١)

النص

" 1- ḥ3t-sp 31 ḥr ḥm N-sw-bity nb t3wy □ (Wsr M3' t R' - stp n Imn) ḥr □ (šš3nk) 2- s3 B3st mr(i) Imn di 'nh mi R' dt , iw ms n wr - '3 Ribī 3- Mk (P3 wrdw) s3 (Inī Imn n3.f nbw) ḥnk 3ḥ 4- t s3t 1. t3 sḥt nty tw.w dd.n.s ' t3 bi3t nw Wsir ' 5- p3 ntr '3 m dr itf ntr ('nh ḥr) s3 (s3 (P' ḥr 'nh n ḥnsw) 6- nb sš nb rwd nb nty ḥ3b m wpt r sḥt m-tw mnmn ḥdt 7- im' ḥprt ḥḥ n sḥmt m s3 mi ḥm m s3 in m'nd(t) 8- rn n t'y.f m h'w m nw n wr m di.f ḥrd ḥr n p3y.f ḥ3w".

"(١) العام الواحد والثلاثون تحت حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى،

سيد الأرضين، "أوسر ماعت رع / ستب إن رع"، "شاشانق". (٢) ابن باستت،

محبوب آمون، له الحياة مثل رع أبديا، إن ابن كبير قادة الريبو (الليبيين)، (٣)

الملك (٣) "با أوردو" بن "إني لآمون سيده" (قدم) هبة بحقل، (٤) (من) ١.

عشرة أرورات من الأرض المزروعة للحقل المسمي "دغل أوزير، (٥) المعبود العظيم" والذي في عهدة / تحت مسئولية الأب الإلهي "عنخ حور" بن "با عنخ إن خونسو"، بالنسبة لكل إنسان (٦) وكل كاتب و كل مبعوث يرسل في مهمة إلى - هذه - المنطقة (حرفيا: الحقل) والذي سوف يقوم بتحريك - هذه - اللوحة - من مكانها، فليقم (٧) لظى سخمت (حرفيا جذوة من نار) سخمت بتعقبه كما تتبع الدفة قارب- (ها) و (٨) (ليكن) آخر سلالة (حرفيا: اسم عائلته سوف يباد) ولن يكون له عقب / طفل أمام مواطنيه - أبدا ! .

التعليق:-

اسم الواهب وهو " با أوردو" معروف كاسم شخصي^٥ ويعني البطة أو الإوزة.

ذكرت نصوص اللعنة أولا وربما كانت صيغة البركة تالية لها كما هي العادة في مثل لوحات هذه الفترة وجاءت بصيغة بليغة التي حددت اللعنة بمطاردة هيب سخمت للمعتدي في دأب بصورة أدبية جميلة من التشبيه لها بتتبع دفة القارب له، أي أنه لا فكاك من العقاب الإلهي للمعتدي.

لوحة من عهد الملك " شاشانق الثالث أو الرابع " (الأسرة ٢٢)

النص هنا غير مؤكد في بدايته، فقد صنع أحد قواد المرتزقة الليبيين هبة من الخبز وأشياء أخرى من المؤن لمعبد الواحة الداخلة. ومن حسن الحظ أن النصف الثاني من النص واضح تماما:

" *dd.f m h3 pn hrw - st smn r h3 dt / dd.f ir p3 sš sd3wty m W3ht hn^c p3 sn ... hn^c p3 wr nty iw.f smn wdt / iw.f hr hst n Imn - R^c / i(w) s3.f i(w) sšp.n.f / ir p3 nty iw.f r st^ct.f iw.f šfd n Imn - R^c / iw.f h3h3 shmt / st hry n Wsir - R^c nb((t)) 3bdw hn^c s3.f h3 dt / nk sw 3 / nk 3 hmt.f / nk hmt.f hrdw.f "*

” إنه يقول: في هذا اليوم فمن سوف يثبته إلى أبد الآبدين / إنه يقول: بالنسبة لكل كاتب حامل ختم (مستشار) في الواحة مع...هم (وأيضا) العظيم الذي عكف على تثبيت (هذه) اللوحة / سوف يكون في حظوة آمون - رع / وبالمثل سيكون أبناؤهم، سوف يكونون / بالنسبة لمن سينقلها فسوف يكون (لأجل) لظى سخمت / وسوف يصير كعدو مقهور لأوزير (رع)، سيد أيدوس (العراصة المدفونة) / وبالمثل تماما (سيكون الحال) لأولاده إلى أبد الآبدين / سوف يغتصبه حمار / وسوف يغتصب حمار زوجته / وسوف تغتصب زوجته ولده “

لوحة من عهد الملك " شاشانق الرابع (الأسرة ٢٢)

لقد أقام شخص هذه اللوحة بناء على أمر " قائد الليبيين " مهمة لمعبد المعبودة " حتحور " من خمس أرورات من الأرض، وسرد بمقتضى النص المزاي التي سوف يحصل عليها مقابل كرمه:

" *ir rmt nb sš nb nty h3p m wbt n dmi (P3 sbk) / nty tw r h3 wdt tn hpr hr š' d n (ht - hrt)* "

” بالنسبة لكل فرد (و) كل كاتب يرسل في مهمة إلى محلة (حرفيا: مدينة) با - سبك (التمساح) / ذلك الذي سوف يعتدي على هذه اللوحة فسوف يقع تحت سكين حتحور “

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك شاشانق - الأسرة ٢٢:

النص

" 1 ~ 4 [.....] 5- *nk.f 3, nk 3 hmt.f, nk hmt.f hrd.f; hpr.f m š' d n-sw, hsk 6- tp.f, hh is.f, ir 3 h3p (m) tm, wn.w krs.tw.f m wnmyt, bn Imn s3.f hr ist.f, iw.f hbd 7- n pr Imn, pr R3, PR Pth, n p3 hk3, hr ir p3 nty iw.f smnt n3 3ht m tw.f tm, hp p3 8- yw w3h, hpr.f m hs n ntr n niwt.f, iw s3.f mn wd3 hr dt.f mi imnt pt, mi imnt t3 9- nn hpr ht nb dw? R.f n dt dt [.....] bwt h3yt ntr nbt ntrt y nbt mnmmn hd n 3ht [.....]* "

” [١-٤ أسطر ممحوة بالكامل..] ٥- [إن من سيعتدي على هذه الحقو]

ل، فسوف يغتصبه حمار، سوف يغتصب حمار زوجته، سوف تغتصب زوجته طفله،
سوف يصبح (كشخص) يشوّهه / يتره الملك، سوف تقطع ٦- رأسه، سوف يتم
البحث عن قبره / سوف يضيع مكان قبره (بمعنى: سوف يكون مستحيل العثور على
قبره)، سوف تكون أيامه كمن لم يكن موجودا، سوف يتم دفنه في السعير (اللهب)
المهلك، لن يظل ابنه في مكانه، (و) سوف يكون مكروها ٦- في معبد آمون (و) رع
(و) بتاح (و) قصر الحاكم، وبالنسبة لمن سوف [يثبت هذا] الحقل، ولا ينقص ٧-
حبال قياساته (حرفيا: يقلص حبال قياسه - أي ينقص من مساحته) فسوف يصبح
محبوبا / مفضلا من إله مدينته (و) سوف يوضع / يثبت ابنه في مكانه مثلما السماء
ثابتة (و) مثلما الأرض ثابتة ٩- لن يحدث له شيء سيء إلى أبد الأبدية [...؟...]
لأنه مكروها من كل إله وكل إلهة إزالة لوحة [الحقول] [...؟؟؟ ...] “

التعليق:

في السطر الأول من النص وبذكر صيغة اللعن *nk hmt.f*, *nk hmt.f* *nk* *hmt.f* *nk*
hrd.f فإنه قصد من ذلك تحقير الفعل واستهجانته حتى أنه صار بديلا للجنة إلهية من
التي وردت في النص، ولكن النص هنا قد جمع بين ما هو راق وشاذ ولفظ من
اللغات لمزيد من التأكيد على التهيب من التعرض بسوء للوحة موضوع الهبة.
لقد لفت "تشرني" نظر الدكتور "بكير" لكون ورود صيغة *sdm.f* في اللغة
المصرية المتأخرة تعني الزمن المستقبل عندما يتعلق النص بقسم أو وعد، بينما تعود
على الزمن الماضي عند استخدامها بصورة مستقلة. وعندما يتم الإشارة للمستقبل
فقد يتبع الصيغة الفعلية *sdm.f* صيغة أخرى مشابهة لها مثلما الحال مع صيغة اللعن
السابق الإشارة إليها.

على ما يبدو كان الأمر بعقوبة بتر الأعضاء قاصر على الملك أو المعبودات كما يتبين من تلك اللوحة ولوحات أخرى سنعرض لها في حينها الإشارة في السطرين الثالث والرابع إلى حبال القياس والتي تستخدم في إعادة قياس حدود الحقول بعد كل فيضان وتشير أيضا إلى إعادة تأسيس حقول جديدة^٦ فمن المناسب التحذير من إنقاص مساحتها وهي الموهوبة للمعبد تقربا وزلفي.

لوحة الملك " تف - نخت " (الأسرة ٢٣) :

لسوء الحظ فإن البداية الخاصة بالنص مبهمة جدا فلن تسبح بتحديد دقيق لطبيعتها، ولمن صنع الهبة. صيغة اللعنة تحتوي الكثير من كل الصيغ التي صادفناها على الآثار من نفس الطراز.

" *ir p3 nty iw.f di mnt / mnt s3.f r st.f n - w^c s3 n - w^c / nn sktt m.f r h3 dt / ir P3 nty iw.f mnmn B3w - Nt hpr r.f r h3 dt / nn smn s3.f r st.f / nk.s p3 '3 p3 '3 - p3 '3 hmt.f hrdw.f / ir.f r hh n shmt im nbt n^(sic) dr ntrw dmd / p3 nty iw.f hb n P^cy hk3 Nt / hb n3y.f ithw/ kri.f m st t3w / bn sšp.n.f msw / nn.f s3 tw r Nt / ... ? ... t3 dt ? "*

" إذا، بالنسبة لمن سوف يبقى (عليها) سوف يبقى / وخليفته (حرفيا: ولده) سوف يكون في مكانه خلفا عن خلف (حرفيا: واحد بعد واحد) لن يهلك اسمه إلى أبد الآبدين / أما بالنسبة لمن سوف ينقلها (من مكانها) / فإن تلك القوة المنتقمة (للربة) "نيت" سوف تكون عليه إلى أبد الآبدين / لن يبق ولده في مكانه (ص ١٥٤) / سوف يغتصبه حمار (و) سوف (يغتصب) الحمار - الحمار زوجته (و) أولاده / سوف يقع في لظى (المعبودات) "سخت" ... سيدة الكون وكل مجامع المعبودات / إن من سوف ينتقص من هذه الثروة المكرسة (للربة) "نيت" / فسوف تنقص ثروته / وسوف تحترق مقصورته الجنازية / (و) لن يكون لديه أطفال / (و) لن تثق فيه (المعبودات) نيت / سوف يصله سوء الحظ سريعا".

لوحة من العام السادس من عهد الملك "شاباكا" - الأسرة ٢٥

هبة بحقل للإله "حور" و المعبودة "واچيت" إلهة مدينة (بوتو)، بعد
التاريخ يسير النص كما يلي:

" hrw pn hnkt 3ht st3t 2. ir irt N Iw.w mnty r hh dt / p3 nty
iw.f thy p3 3ht iw.f r š' n nsw / iw.f ilst n shmt "

" في هذا اليوم هبة لحقل (من) عشرين أرورة قدمها (حرفيا: عملها)
N (... من سوف يثبتها) فإنهم سوف يشبتون إلى أبد الآبدين / بالنسبة لذلك الذي
سوف يعتدي على (يزحزح) هذا الحقل فإنه سوف يقع تحت سكين الملك / وإنه
(سوف يقطع) تحت مقصلة سحمت "

لوحة التحريم، الأسرة ٢٥:

إن الأثر الأثيوبي المعروف بهذا الاسم ورد فيه تحذير شفوي للحاكم
بعقوبات صارمة موجهة للكهنة المعبد بسبب اقتراف الاختلاس. إن الجانب الخاص
باللعنة من النص لا يظهر بوضوح شديد: هل تم حرمان المذنب من الحياة ومن الثروة
وسلب أعضاؤه أم أن ذلك لم يتعد فعليا حد قطع الذراع أثناء الحياة.

النص

"1- ir hmw - ntr nb w'bw nb ir.sn sp binm r - prw [hrp]..st 2- n
rt' hpr - rdw hr st3t 3- n rt' smn w'w hr s3.sn 4- hr nty n 'bry ht - ntr
m eh3.s grg spw šw.s im "

" ١ - بالنسبة للكهنة خدام المعبود كلهم والمطهرين كلهم الذين ارتكبوا
خطيئة في المعابد التي يديرونها فإنني أقرر أن أقدامهم لن تلمس الأرض وأن ورثتهم
لن يشبتوا (في ثرواتهم بعدهم)، بالنسبة للمعبد الذي لا يمكنه الحصول على البخور (
الذي لا يبخر) ففي هذه الحالة فإنني أستثنيه "

لوحة من عهد الملك "بسماتيك الأول" (الأسرة ٢٦)

إن هذا الأثر المبهم بشدة هو من عابد شيده بنفسه، أو أنه أقامه من ثروته
كبناية ملحقة بمعبد المعبود "حور مري" رب فارباتيوس (مدينة هوربيط)، ضمن

العلامات الطبوغرافية (لقطعة الأرض) دونت الدعوات التالية التي تدعو قاريء هذه الصيغة لتقديم القرابين:

النص

" *iw.w 3tpw nh im.f m p3h(hr - mrty) Wsir m r - mht hr ib.f im mn dt / sk nn sk sw ntrw - b3w 3nhw imiw šdnw imw mn dt hh m pr (hr - mrty)* "

" إن الذين سوف يحملون شريطا / مئذرا منه (أي من المئزل المهدي لرب المعبد) إلى باحة (حرفيا: أمام) - المعبود - " حور مري " (الذي هو المعبود) أوزير في (مدينة) را - محيت، ويجعل قلبه سعيدا ؟ بذلك، فسوف يخلد أبدا / أما الذي سوف يتلف هذه (اللوحة) فسوف تدمره المعبودات، (و) الأرواح الحية في شدنو " هوربيط " (.... أما من يشبتها....) فيها فسوف يثبت أبدا أبدا في معبد (حرفيا: مئزل) - المعبود - " حور مري " .

هبة قدمت في عهد الملك "بسماتيك الأول" (العام ٣٤ - الأسرة ٢٦)

النص

" *ir smn wdt pm / iw.f hry hs nt Imn - R^c nsw ntrw / ... mnty s3.f hr nst.f / pr.f mnty hr snnt.f / ir hsf wdt tn / iw.f n š^cy m d3d^cwt 3t imiw ht Nn - nsw / iw.f n ds n hnbw hry - ib N - rwd.f / s3.f sby pr.f / nn wn h^cwt.f m sby n sdt / iw.f n 3h n lrt - R^c ... / nn wn rn.f m 3nhw n dt "*

" أما من سيثبت هذه اللوحة / فسوف يكون في حظوة آمون رع ملك المعبودات / ... ابنه سوف يستقر في مقره / وبيته سوف يثبت على أساساته / ولكن من سوف يخالف هذا المرسوم / فسوف يلحقه عذاب بشع في الفناء الكبير لحكمة العدل العظمي لقاطني معبد نن - نسو (إهناسيا) / سوف يتعرض لسكين حنبو في وسط (مدينة) نرود - إف ؟ / سوف يمرض ابنه ولن تبقى داره (قائمة) سوف يكون جسمه طعما للنيران (حرفيا: سوف تكون أعضاؤه وقود للنيران) (و) سوف


يحرق في لهيب عين رع (كناية عن المعبودات سخمت) / ولن يبق اسمه بين الأحياء
إلى الأبد "

التعليق:

رغم تشابه نص هذه اللعنة مع نصوص أخرى إلا أن لها بعض المميزات
اللغوية الجديرة بالملاحظة:

تعددت وسائل الإغراء للمحافظة على المرسوم فتارة يكون الشخص (في
حظوة آمون رع) و (سوف يستقر ابنه في مكانه)، وهي صيغ تقليدية متشابهة مع
لوحات أخرى، ويزيد عليها هنا مسألة أن (بيته سوف يستقر على أساساته) فهي
بركة جديدة تظهر هنا لأول مرة أتت في الجملة الرابعة من النص المتاح هنا بينما
تقابلها جملة (لن تبقى داره) بالنسبة للمخالف للمرسوم.

أيضا ذكر النص موضوع تعرض المذنب بمخالفة المرسوم للمحاكمة في معبد
إهناسيا - مقر المعبود "ححوي" أو "ماعت" ربة العدالة - وهي صورة جديدة
راقية من صور العقاب، وإن كنا لم نعد الصورة التقليدية لعقاب المذنب بحرقه بنيران
المعبودات النافثة للهب والتي لم يميز النص بينها فهل هي المعبودة واجيت التي
تمثلها حية الكوبرا على جبين المعبودات و الملوك، أم أن الإشارة الصريحة لها بذكر
أنها (عين رع) فرما في ذلك إشارة للربة "حتحور" التي تشكلت في صورة المعبودة
المحاربة سخمت ولقبت بأنها (عين رع) في أسطورة " هلاك البشر " المعروفة لنا والتي
كان منوطا بها إهلاك الجنس البشري وإفناؤه عقابا للبشر على تمردهم على خالقهم
المعبود رع عندما مسه الكبر، فهنا صورة أدبية جميلة تخلص فيها الكاتب من الصورة
التقليدية لذكر سخمت مباشرة كما هو الحال في لوحات أخرى عديدة ولجأ للتورية
للسمو بفكرة العقاب واستترال قدر أكبر من الرهبة في قلوب قارئيه.

رغم ما سبق ذكره من جماليات نص اللوحة إلا إننا لن نعدم كما هي عادة نصوص العصر المتأخر وجود غلطات كتابية مثل وضع مخصص إله ذكر بعد كلمة (عين رع) التي كنية عن ربة أنثى بالتأكيد سواء ما كانت المعبودة " واجيت " أو " سخمت " أو " حتحور "  .

يوجد كذلك اسم لمدينة غير معروفة هي " إن - رود.إف " التي ارتبطت في النص بعقوبة يتعرض المذنب فيها للتقطيع بسكين " حنبو ؟؟ " في وسط المدينة محل التساؤل فهل يرتبط هذا بأسطورة أو قصة متداولة لم يصلنا عنها شيء من كنوز الأدب المصري لم يماط اللثام عنها بعد، أم ماذا ؟؟؟

لوحة الملك "أبريز" الأولى: - الأسرة ٢٦

إن موضوع هذا الأثر غامض فهو على ما يبدو تجديد لهبة صنعت في عهد الملك "بسماتيك الثاني" لأحد الخاصة لأجل المعبود آمون - رع والمعبود كبش مندس، يمكن القراءة من خط رديء

النص

" *Imn - R^c B³ (nb) ddw ... di.f mn wdt (sic) it.f di mn.f / š^cd.f t(w) it.f š^cd.f t(w)* "

" آمون - رع، الكبش (سيد) مندس... سيعطى الثبات للمرسوم فسوف يسبب ثباته / ومن سيدمره فسوف يدمره (بالتالي) "

لوحة من عهد الملك "نكاو" (الأسرة ٢٦)

لقد قدم شخص يعمل حارسا متواضعا مجهول الاسم هبة من الأرض لأوزير، في منتصف المنظر العلوي يظهر الملك مقدما علامة الحقول للرب أوزير وللربة إيزة، وعلى أغلب الفروض فوجود الملك هو وجود غير حقيقي، أي أن اللوحة لم يكرسها الملك بنفسه، ولكن ذلك يعطى الإيحاء بأن اللوحة هي "مرسوم ملكي" مثل لوحات أخرى فيتم المحافظة على ما فيها من هبة من الأرض والتي كانت

على ما يبدو تمثل ملكية مبنية حيث أن اسمها الوارد على اللوحة هو \square \square \square وتعني الكلمة " مخزن " أو " مستودع " .

النص

" $p(3) nty \dim n (st) iw(.f) mn / p(3) nty \check{s}^c .n im w / iw.f \check{s}^c B3stt / hh shmt "$

" بالنسبة لذلك الذي سوف يشبها فسوف يثبت / وذلك الذي سوف ينقلها من هنا / فسوف تقطعه (المعبودات) باستت / وتحرقه (المعبودات) سخمت " ومن البديهي أنه لا مجال للرجوع في الهبة أو التقدّمات، ولذا فإن الكاتب يشكر سلفا من سيتلو الصلاة من أجله، وهو يرغب بالمثل في أن تحل أسوأ المصائب بالفاسق الذي سيظلمس أو يدمر أو يعتدي على اللوحة.

في الواقع فإن الصيغ التي تمت دراستها لم تكن تنم عن لعنات، حيث أن العقوبة المعلنة يجب أن يتم توقيع القصاص فيها عن طريق قائلها نفسه. أما بخصوص الآثار من العصر المتأخر حيث تم وضع هبات الأتقياء تحت حماية المعبودات، فيمكن القول أن هناك تدخل دائم وبشكل مباشر (يقل أو يكثر) من الملك، وربما تصدر عنه كل التهديدات المرعبة التي تنتهي بها الكتابات التي من هذا الطراز فليست هي إذا الوحيدة التي وضعها المصريون للترغيب في هذه الآمال الوهمية.

ويجب الإعجاب حقا بأنه مع مرور الزمن أيضا فإن الاتجاه الفعلي لها كان في ازدياد لرفض الأفكار الخفية، إن الخرافات كانت ملازمة للعقائد التي لازمت بداية الوجود الإنساني.

هناك ملحوظة أخرى يجب ذكرها، حيث أنه في فترة ما ساد الشك في الإيمان بالمعبودات (عصور الانتقال مثلا)، فلم يتم ذكر المعبودات إلا نادرا في صيغ اللعن، لذا فيمكن التعويل على أنها لم تترك أثرا عميقا من العدد الكبير من النصوص ذات التزعة للعان والتي يمكن جمعها من هنا وهناك من على الآثار. وهي تشترك كلها في

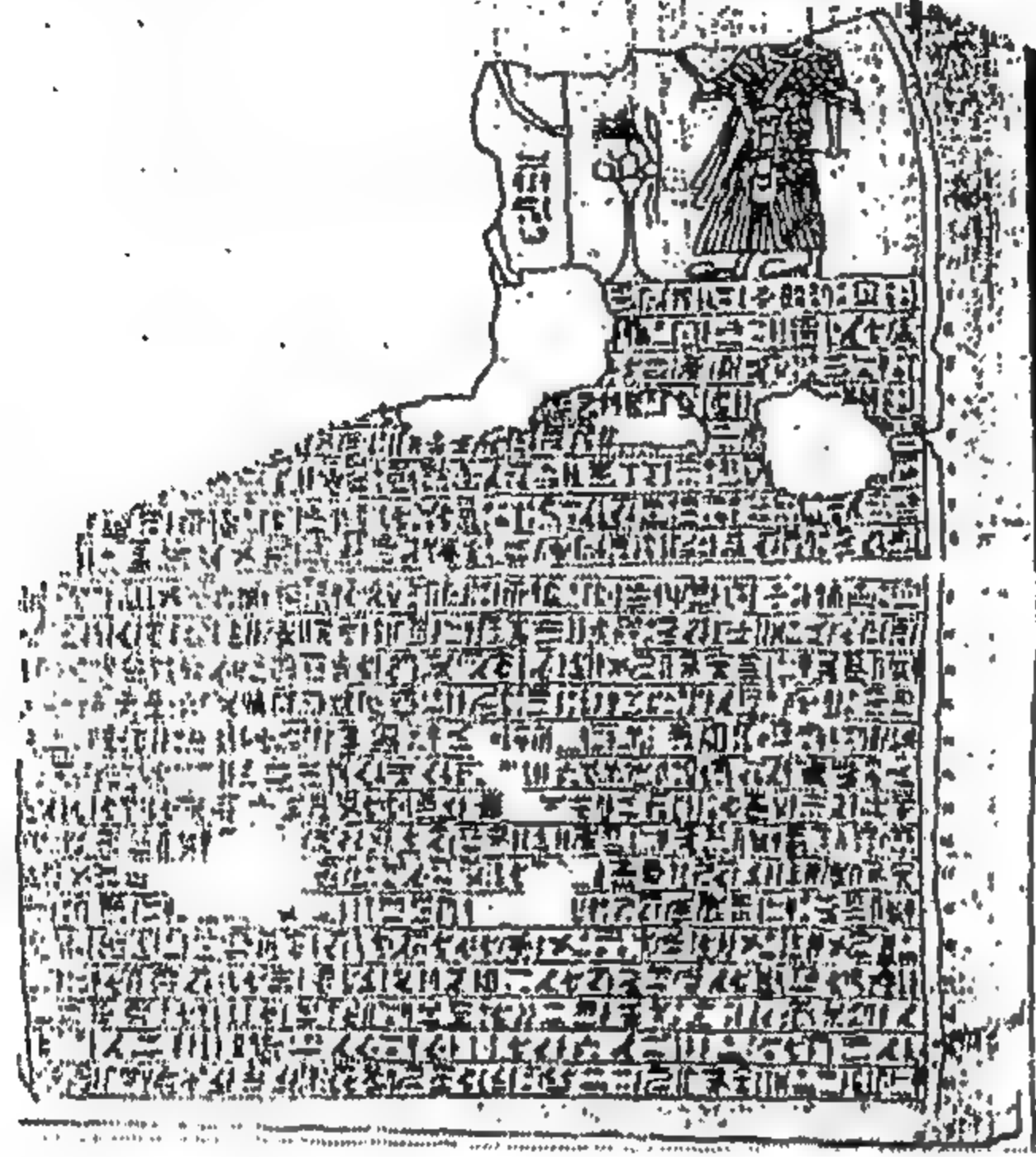
عمل فرضية بكونها قد تم توظيفها في حفظ أنواع محددة من الثروات، وأن هذه الصيغة الخيالية أو الخرافية لم تكن إلا جزءا بالغ الضعف من عادات المصريين الروحية^٧.

ومن النصوص السالفة يتضح لنا تبشيع الاعتداء على الممتلكات بهذه اللعنات اللفظية التي سوف تتكفل المعبودات المعاقبة بتوقيعها على المذنب وذلك لنظرة المجتمع المصري للجرائم والتي ناقشها "آير"^٨ على النحو التالي:

على مستوى القضاء المقارن ومن ثم البنية الاجتماعية المقارنة، فهناك سؤال رئيسي هو عن المدى الذي تشترك فيه السلطة المركزية بنفسها كواهب ومنفذ للأحكام القضائية بين الأفراد. إن هذا يشير بصفة خاصة إلى كم الأذى (أو ما نعتبره حاليا حالات الجرح) ضد الأفراد والذي يتم معاملته كجرائم، وعليه نتساءل عن المدى الذي ينفذ كعقوبة التقامية من الجانب المعتدي عليه والذي لا تحكمه سيطرة السلطة فقط بل يتحول إلى تحرك فعال منها، ولكن بطريقة أخرى، فهذا يعني المدى الذي امتدت إليه تصنيفات الجريمة من الاعتداء المرتكب ضد السلطة الحاكمة مباشرة ليشمل أكثر فأكثر الاعتداءات التي تكدر النظام العام والعلاقات الاجتماعية بين هؤلاء المحكومين.

لم تقدمنا المادة المصرية بدليل عن الجزاء القانوني لجرائم النفس والجرح والتي هي الأكثر وضوحا ضد شخص ما. وكان التصنيف الأساسي للسرقة في مصر يبدو واضحا لدرجة كونه كاد أن يشكل متاهة مائعة. كان الجانب المعتدي عليه (الضحية) يتعقب الموضوع بنفسه، وكانت العقوبات - إلى الحد الذي يمكن تنفيذه منها - تأخذ عادة شكل إصلاح أجزاء صغيرة متعددة من الخسارة. وحيثما كانت السلطة أو المعبد يتدخلان تصبح السرقة جريمة، وهنا كان يتم اقتفاء أثرها بصورة رسمية وكان ذلك بمثابة عمل إداري ناجح للمطالبة يبدو مثل الإجراء القضائي، وكان يتم المعاقبة عليه بصورة أكثر صرامة.

ويظهر ذلك مثلاً في لوحة القائد العظيم للمي "شاشانق" الذي لجأ للملك والمعبد بشكايته من اختلاس القرايين الخاصة بابنه "ناميلوت" والجزاءات التي تم توقيعها على الكهنة المذنبين مما جعل "جاردنر" يعدها وثيقة قضائية وكذلك في مظلمتي با دي إيزة "بتيسى" اللتين سجلتا على بردية ذكر بها إقامة لوحة.



(رسم رقم ١) لوحة الوقف التي يوصي فيها الملك "وسركن الثاني" بقطعة كبيرة من الأرض لأحد أبنائه دون الآخرين، ولكي لا يعترض الأبناء أظهر الأمر تم بناء على رغبة المعبود آمون وعلى من يخالف ذلك ستقع اللعنات المطولة بنص اللوحة



(صورة رقم ١) هبة بعشرة أرورات من المدعو با أوردو (ومعناها الإوزة) ليوكل إدارتها للكهنة عنخ حور لصالح معبد الثالث الأوزيري في غرب الدلتا

حواشي الفصل السادس

-
- ¹ - Henri Sottas: La Preservation de la Propriété funéraire dans l'ancienne Egypte., Paris , 1913, p. 119-139
- ² - Kitchen 1969-7., p. 66
- ³ - Daressy 1915, p.140 و سليم حسن: جزء ٩، ٢٠٠٠، ص ٢٢٧-٢٢٨
- ⁴ - Daressy 1925 , p. 52 -53
- ⁵ - Herman Ranke: Egyp. Person. (PN) I, p. 104, no. 9
- ⁶ - Bakir 1943, p.80 - 81
- ⁷ - Sottas, H.: 1913, p. 171-172
- ⁸ - Eyre, C.J.: "Crime and adultery in Ancient Egypt", JEA, Vol. 70, London 1980, p.92-105

الفصل السابع

لوحات النذور بالسرايوم ودورها فى ترتيب مراسم الجنازة الملكية

عن لوحات السرايوم:

منذ أن حفر " رعمسيس الثاني " النفق الذي تحت الأرض المسمى السرايوم ليكون مدفنا للشيران المقدسة، نجد أن كل الملوك الذين حكموا في منف لم يفتهم أن يزينا هذا السرايوم، ويحتفلوا عند إقامة شعائر دفن هذه العجول بكل أهمة وعظمة، فكان يحنط جسم أبيس بكل دقة وعناية ثم يوضع في تابوت من الخشب أو الحجر الصلب ثم تفتح فوهة القبة المخصصة للدفن ويوضع فيها التابوت ثم تبنى ثانية. وكانت تقام لوحة تذكارية ينقش عليها استرحامات وصلوات على روح من أقاموها. وكانت هذه اللوحة تسند على الجدار الجديد الذي أقيم لسد فوهة القبر، وتوضع عند أسفل الصخرة المجاورة للقبر، أو على رقعة الممر أو في أي مكان يكون تحت أنظار كبار رجال الدولة والعمال والكهنة الذين اشتركوا في الاحتفال بـدفن العجل أبيس المتوفي، زمن ثم نجد أن الممر أو الرواق الذي كان يخترق الجبانة قد تحول شيئا فشيئا إلى إدارة سجلات. كانت تدون فيها كل أسرة من أسر الملوك المصريين أسماءها في أية مناسبة تسنح عند دفن أبيس جديد.

وهذه السجلات قد كشف عنها الأثري "مريت باشا" في حالة تكاد تكون سليمة على الرغم مما أصابها من يد الإنسان المخربة. وهذه السجلات تشمل نقوشا من عهد ملوك بوبسطة ومن عهد الملك بوكوريس وحتى من العهد الكوشي، فنجد أن قهرقا عندما هدد بالغزو الآشوري قد مكث في منف قبل وفاته بسنة.

وستقدم الباحثة أولا اللوحات السردية التي قدمها الكهنة في مناسبات دفن الثور والتي كشفوا فيها عن تقواهم وتباهوا بالاشتراك في مراسم الدفن سواء

بالاشتراك الفعلي في طقوس تجهيز العجل للدفن، أو بمجرد إتباع الجنازة، وهي تلك اللوحات الموجودة بالكتالوج الذي قدمه "فركوتيه" ثم تتبعها باللوحات النذرية المقدمة من الملوك الذين تمت الدفنيات في عصرهم والتي تمثل البيانات الرسمية الصادرة عن القصر للخاصة و للعامة عن وفاة الثور المقدس وتاريخ حياته ودفنه.

"لوحات السيرايوم" إذا هي لوحات نذرية قدمت في مناسبة وفاة العجل حابي - أوزير رمز المعبود بتاح في منف، واكتشفها مارييت في السرايوم، أو مدفن العجول المقدسة، وهذه اللوحات تعود لعصور مختلفة سنعرض هنا منها للوحات الخاصة بفترة الدراسة، أي من الأسرة الحادية والعشرين وحتى الأسرة السادسة والعشرين وسيلاحظ أن معظمها يعود لعهد الملك "إيعحمس الثاني" أو "أمازيس" والذي تمت في عهده ثلاث دفنات للثيران المقدسة في الأعوام الرابع والثالث والعشرين والرابع والثلاثين، وستوردها الباحثة للنصوص الراقية التي تحملها والتي تلقى بعض الضوء على الإجراءات التي كانت تتبع عند دفن الثور حابي وكذلك على آمنيات ناذري اللوحات ولحات من إخلاصهم وتقواهم والتي فصلوها من خلال النصوص المنقوشة على تلك اللوحات، هذا مع العلم بوجود خمس دفنات للعجول خلال هذه الأسرة ولكن استأثر عهد أمازيس بمعظم اللوحات ربما للاستقرار النسبي الذي سادته بعد فترة اضطرابات طويلة تعزى إلى القلاقل السياسية وتقلب المحتلين في أراضي مصر.

وقد ذكر "مريت" في تقريره والذي نقله عنه "ماسبيرو"^١ "إن اللوحات المكتشفة حديثا (في عصره) في مقبرة عجول أبيس من الواضح أنها من طرازين: الأول وهي الأكثر أهمية أيضا، هي اللوحات الرسمية وهي مع الأسف ليست الأكثر في العدد، حيث لم أحص منها سوى ثمانية. وقد كانت في الأصل مثبتة في منتصف الجدار الذي شكل حجرة العجل أبيس واللوحات التي وجدت بلا نظام وسط الردم الخاص بالحفريات. وأخريات ما زلن في مكاهن القديم.

وقد كانت كل هذه اللوحات مكتوبة بالعبارات الخاصة بالأضرحة. مذكور عليها تاريخ ولادة العجل أبيس، تاريخ تقديمه لمعبد بتاح في منف، تاريخ جنازته، وفي النهاية الفترة الكلية لحياته بالأعوام والشهور والأيام. وواحدة منها وهي الأقدم، تحوى في متونها إفادة عن قام بتمويل إقامتها. ومنها نعلم أنه "بسماتيك الأول" وقرب نهاية عهده في العام الثاني والخمسين، والذي بدأت عنده المقبرة التي تمثل حاليا الشيء الخاص الجدير باهتمامنا.

إن الملوك الذين حررت هذه النصوص في عهودهم هم: (من ملوك الأسرة السادسة والعشرين) بسماتيك الأول، نكاو الثاني، أوافرس (واح إيب رع - أبريز: كما سماه الإغريق وذكر في التوراة باسم: هوفره)، أمازيس (أحمس الثاني)، و(من ملوك الأسرة السابعة والعشرين): قمبيز، دارا الأول، ثم (من ملوك العصر اليوناني): بطلميوس فيلوميتر (السادس - الباحثة)، بطلميوس إيورجيت الثاني (السابع - الباحثة). ويفترض أننا لن نجد جزء آخر ذى كتابات كبير، ومن ثم فيمكنني افتراض تقديم تأكيد بأن المقبرة يعود عهدها إلى الملك "بسماتيك الأول"، وأنها استخدمت في دفن أبيس على الأقل حتى عهد "إيورجيت الثاني".

اللوحات من الطراز الثاني لم تكن رسمية بالمرّة، لم نجد واحدة أبدا داخل المقبرة، بل اكتشفت كلها على الأبواب أو فوق حوائط دهاليز المدخل، حيث رصعت بها بعناية. إن هذه الآثار لتذكارات تركها الزوار الذين كانوا يدخلون المقبرة في أيام معلومة. يقرأ على حجر صغير لأوزير - أبيس بعد ذكر الاسم، ووظيفة الزائر والتفاصيل التي تعتبر هامة بالنسبة للعائلة وأنسابها. وحدث في مرات متفرقة اختصار الكتابة على اللوحة إلى صيغ صلاة، وتاريخ الزيارة مذكور بالطريقة المصرية، بمعنى أنها مؤرخة بسنوات حكم الملك الموجود في الحكم.

ولقد اكتشفت أيضا وسط اللوحات الرسمية سيرة ذاتية كاملة لنصف دسنة من عجول أبيس، من بينها ذلك الثور الخاص بالأسرة ٢٦ حيث كان أولها. أستطيع

أن أؤكد أيضا، حيث أن اللوحات الخاصة تحتوى على تاريخ، هذا التاريخ دائما ما يكون هو تاريخ موت المعبود، أو تاريخ يوم تنصيبه. " مثل اللوحات التالية:

لوحة العام السادس عشر لنكاو الثاني:

هذه اللوحة^٢ عثر عليها في السرايوم بمنف وهي محفوظة الآن بمتحف اللوفر (رقم ١٩٣). وما جاء في هذه اللوحة من نقوش يدل على أن أبيس ولد في السنة الثالثة والخمسين من عهد بسنمتيك الأول قد توج في السنة الرابعة والخمسين من حكم هذا الملك ومات في السنة السادسة عشرة اليوم السادس من شهر بابة من عهد الملك " نكاو الثاني" وكان عمر هذا العجل وقت مماته ستة عشرة سنة وسبعة أشهر وسبعة عشر يوما، وعلى ذلك لم يكن قد عاش إلا سنة ونصف السنة قبل تولى " نكاو الثاني" مقاليد الحكم، وعلى ذلك يكون قد حكم بسنمتيك بالضبط أربعاً وخمسين سنة.

ترجمة نص اللوحة

" السنة السادسة عشرة - الشهر الرابع - من الفصل الأول (فصل الفيضان) - اليوم السادس عشر من الشهر في عهد جلالة الملك حور حكيم القلب [واح إيب رع]، ملك الوجه القبلى والوجه البحري (هذا اللقب وضعه الكاتب خطأ من حيث ترتيب الألقاب الملكية حيث يجب أن يرد قبل لقب ابن رع أي يكون اللقب الرابع من ألقاب الملك الخمسة) حظي المعبودتين، المنتصر، حور الذهبي، محبوب المعبودات، واح إيب رع من جسده ومحبوه، "نكاو" عاش أبديا محبوب أبيس بن أوزير. يوم دفن هذا المعبود. هذا المعبود قد اقتيد في سلام إلى الجبانة. ليأخذ مكانه في معبده في الصحراء الغربية التابعة لحياة الأرضين (عنخ تاوى = جبانة منف) بعد أن عمل له كل ما يعمل في البيت المطهر كما كان قد عمل سابقا (لغيره من العجول المقدسة). ولد في السنة الثالثة والخمسين - الشهر الثاني من الفصل الثاني

(فصل الزرع) اليوم التاسع عشر من الشهر في عهد جلالة ملك الوجه القبلى والوجه البحرى واح إيب رع، ابن رع بسمثيك (الأول) المنتصر. وقد استقبل في بيت بتاح في السنة الرابعة والخمسين الشهر الثالث من الفصل الأول (فصل الفيضان) اليوم الثاني عشر. وقد فارق الحياة في السنة السادسة عشرة - الشهر الثاني من الفصل الأول (فصل الفيضان) اليوم السادس ومجموع مدة حياته كان ستة عشرة سنة وسبعة أشهر وسبعة عشرة يوما. إن جلالة ملك الوجه القبلى والوجه البحرى نكاو العائش إلى الأبد قد عمل كل التوايت وكل شيء ممتاز ومفيد لإلهه الفاخر هذا. فقد بنى له مكانه في الجبانة من الحجر الجيرى من (منطقة) عيان وهي بضاعة ممتازة. ولم يوجد قط من قبل مثل ذلك منذ الأزل وذلك لأجل أن يمنح كل الحياة وكل الثبات وكل السرور والصحة وفرح القلب مثل رع أبد الآبدين“.

لوحة للملك أبريز بالسرايوم:

هذه اللوحة^٣ محفوظة في متحف اللوفر تحت رقم ٢٤٠

النص

١ - العام ١٢، الشهر الثاني من الفصل الثالث (الشهر العاشر)، اليوم ٢١، تحت حكم جلالة الملك جعع إيب رع (أبريز) ٢ - محبوب حابي - أوزير (أبيس) ابن أوزير. اقتيد المعبود إلى الغرب الجميل في سلام ٣ - ليستريح في مكانه بالجبانة بالصحراء الغربية لمنف بعد أن تم عمل كل ما يعمل له في ٤ - البيت الطاهر (أي: خيمة التحنيط) والذي لم يعمل مثله من قبل أبدا. لقد صعد جلالة هذا المعبود إلى السماء ٥ - في العام ١٢ الشهر الرابع من الفصل الثاني (الشهر الثامن)، اليوم ١٢. لقد ولد في العام ١٦، الشهر الثاني من الفصل الأول (الشهر الثاني)، اليوم ٧، تحت جلالة ٦ - الملك نكاو العائش أبديا. لقد تربى في بيت بتاح (أي: معبد المعبود بتاح) ٧ - في العام ١، الشهر الثالث من الفصل الثالث (الشهر الحادي عشر)، اليوم

٩، من حكم جلالة بسمثيك (الثاني). ٨- الحياة الجميلة لهذا المعبود كانت ١٧ عاما، ٦ شهور، ٥ أيام. لقد صنع المعبود الطيب واح إيب رع (أبريز)، كل التواييت ٩- وكل شيء، ممتاز، وكل شيء نافع، لهذا المعبود المبجل، وذلك لربما يعطى (الملك) الحياة والصحة إذا للأبد^٤.

لوحة للعجل أبيس بالسرايوم للملك أحمس الثاني:

توجد بمتحف اللوفر لوحة لعجل أبيس عاش في عهد الملك أمسيس (أحمس الثاني)، وتحدثنا هذه اللوحة عن حياة عجل أبيس ووفاته^٥.

ترجمة اللوحة

”السنة الثالثة والعشرون الشهر الأول من الفصل الثالث (الشهر التاسع من السنة) اليوم الخامس عشر في عهد جلالة ملك الوجه القبلى والوجه البحرى خنم إيب رع (أمسيس) معطى الحياة أبديا.

إن المعبود قد اقتيد في سلام إلى الغرب الجميل لأجل أن يأخذ مكانه في الجبانة في المكان الذي عمله له جلالته الذي لم يعمل مثله من قبل، وذلك بعد أن عمل له ما يعمل في البيت الطاهر (مكان التحنيط).

تأمل لقد كان في ذاكرة جلالته كيف فعل حور لوالده أوزير ولذلك عمل تابوتا عظيما من الجرانيت. تأمل ! لقد وجد جلالته أنه من الخير أن يعمل من حجر ثمين لم يعمل منه كل الملوك في كل زمان. وقد عمل كفنا من كتان رست ومحننت السبري (مكانان يؤلفان جزءا من بلدة سايس المقدسة) ووضع معه تعاويذ وكل حلى من الذهب وكل حجر فاخر ثمين وكانت أجمل مما عمل من قبل (على يد ملوك آخرين) لأن جلالته أحب أبيس الابن الحي العائش أكثر من أي ملك (آخر).

إن جلالة هذا المعبود قد ذهب إلى السماء في السنة الثالثة والعشرين، الشهر الثالث من الفصل الثاني (الشهر الرابع) اليوم السادس وكان قد ولد في السنة

الخامسة الشهر الأول من (الفصل الأول) اليوم السابع وقد وضع في بيت بتاح في الشهر الثاني من الفصل الثالث (الشهر العاشر) اليوم الثامن عشر ومدة الحياة الجميلة (التي عاشها) هذا المعبود الكامل كانت ثمانى عشرة سنة وشهرا وستة أيام "أحمس بن نيت" معطى الحياة الرضية أبديا قد عملها (أي اللوحة) له " "

مظاهر الحداد وطقوس الجنائز الملكية من خلال لوحات

الندور في السيرابيوم

ربما يتبادر إلى ذهن القارئ الكريم تساؤل هو: لماذا لجأت الباحثة للاستعانة بنصوص السيرابيوم لمعرفة طقوس الجنائز الملكية؟ وللإجابة عن هذا السؤال نقول أنه كان يسود صمت مطلق عند موت الفرعون، وكان ذلك شيئا عاديا عند المصريين، وليس لدينا أي إشارة في النصوص والمناظر تدل على موت الفرعون واعتلاء آخر مكانه، إذ ليس من المعقول أن موت فرعون - خاصة إذا كان عظيما - يمر دون أن يحزن له الشعب أو يظهروا شعورهم نحوه في مظاهرات قومية أو إقامة حفل ديني. غير أنه قد جرت العادة في معظم الأحيان أن يصمت الشعب صمتا تاما عند موت الفرعون، وربما يعزى ذلك في رأي "سليم حسن" ^٥ إلى أن إعلان موت الفرعون يعد موضوع خزي وخجل، إذ أن الفرعون كان يعتبر إلها، والإله لا يموت بل يبقى حيا مخلدا، ولذا لا يعبر عنه أنه قضى بل يقال عنه أن حور (أي الملك) قد طار إلى السماء وأن حور آخر من ظهره قد حل محله على الأرض. وكان الملك الجديد يعلن ألقابه وحسب، وعلى ذلك كان حور لا يزال يحكم البلاد ولكنه سمي مثلا "عا خبرو رع" - وهو اسم التتويج للملك أمنحتب الثاني - بدلا من "من خبر رع" - وهو اسم التتويج للملك "تحوتمس الثالث" فالملك إذا في الواقع لم يموت.

ولقد رسمت لنا مجموعة لوحات السيرابيوم صورة شبه متكاملة عما كان يتم من طقوس خلال مراسم الجنازة الخاصة بالثور المقدس "حابي" أو "أبيس" مما يماثل

تقريبا ما يتم عمله للفرعون إثباتا من نصوص أخرى، فقد أفاض مكرسي اللوحات -كل على حدة- في وصف الدور الذي قام به في جنازة الثور المعبود، وعلى اختلاف الدفنيات نجد اتفاقا بين النصوص في بعض الإجراءات، واختلافا في بعضها، وهو اختلاف محمود إلى أي حال لأنه يضيف ولا ينقص لما نحاول أن نرسمه في هذا الشأن.

تمت دفنات الثور المقدس في احتفالات مهيبة واهتمام من الفرعون والشعب على السواء وذلك لانتشار عبادة هذا التجسيد الحيواني الموجود في منف وغيرها، كان هناك الثور مر-ور أيضا هذا بخلاف التجسيديات الحيوانية الأخرى في مختلف معابد مصر وكذلك من الطيور والأسماك وهي مجرد تجسيديات للمعبود الأصلي تقدس ولا تعبد لذاكما بدليل اختلاف اسم الحيوان المقدس عن اسم الحيوانات الأخرى من فصيلته فالثور المقدس هنا اسمه "حابي" *hp* بينما أي ثور يسمى "إيح" *ih* أو "كا" *ky* وكان لكل من هذه الشيران علامات خاصة يختار العجل الذي ستم تشريفه بوضعه في المعبد باعتباره تجسيدا للمعبود الخاص بهذا المعبد على أساسها وهو ما نجد صدى له في القرآن الكريم في سورة البقرة - الآيات ٦٧ إلى ٧١ - حيث تلقى سيدنا موسى -عليه السلام- الأمر الكريم من الله سبحانه وتعالى للذبح بقرة، وهو أمر بسيط كما نرى، ولكن لتأثر أتباعه الشديد بما كان يتم في مصر من البحث والتمحيص عن عجل بعينه، تتوافر فيه صفات كذا وكذا فقد كثر لجهم وجداهم مع نبهم الكريم حتى "ذبجوها وما كادوا يفعلون" وصدق الله العظيم حين أورد لنا ذلك في كتابه العزيز حتى ليؤكد على حداثة تواجد اليهود بمصر - على عكس ما يدعون تماما - وذلك نظرا لانتشار الاهتمام المبالغ فيه بالعجل أبيس منذ عهد الملك "رعمسيس الثاني" ومن خلفه من الملوك، بينما كانت الأمور قبل ذلك عادية وكان اختيار العجل في أي معبد هو طقس محلي معتادا!! لا تصاحبه تلك الطنطنة التي ستظهرها النصوص التالية.

وتوسع الاهتمام به على مدى أسرات العصر الأخير وما تلاه من عصور الاحتلال، ويظهر ذلك في الاهتمام بتوسيع السيرابيوم وزيادة أنفاق الدفن فيه من مختلف فراعين هذه الفترة يتساوى في ذلك الحاكم ذا الدم المصري الخالص أو الأجنبي المتمصر أو حتي الغازي الأجنبي، وربما لم يكن هذا الاهتمام عن نية دينية خالصة بل شابتها في معظم الأحيان أغراضا سياسية تهدف للتقرب من الشعب وخاصة من الفئتين الأخيرتين من الحكام المذكورين آنفا.

« تسابق الكهان والقواد العسكريون وذوى الشراء في إقامة لوحات تخلد مناسبات دفن أبيس وحضورهم المراسم بل ودورهم الفعلي في إنجازها - إن وجد - فليس اشتراكا شرفيا بل هو مجهود يبذل وطقوس تتم يتغنون من هذا التسجيل لأدوارهم بلوغ وسيلة من وسائل الخلود الذي ابتغاه المصري القديم وكان هدفه الأسمى منذ وعى الأفكار المتعلقة بالمعبودات والإيمان بالبعث والخلود. ومن خلال نصوصهم أقدمت الباحثة على تسجيل الخطوات التي تتم لتحنيط الثور ثم تجهيز الجنازة، تلك الخطوات التي تشبه ما يعمل للملك على قول هيروودوت ولما كانت المصادر المصرية قد سكنت عن طقوس مظاهر الحداد الملكية بل اكتفت بعبارات مقتضبة وردت في النصوص الأدبية والدينية المتفرقة (مثل طار الصقر إلى السماء، أو اتحد الصقر مع أبيه الشمس.. الخ)، ولقد ذكر "فركوته" نصا ديموطيقيا عن جنازة الملك "بسماتيك الأول" - الأسرة السادسة والعشرين - ويؤيد ما ذكره هيروودوت، ويعضد أيضا الظن بأن ما ذكر على لوحات السيرابيوم من تشابه طقوس الجنازة والحداد الخاصة بالثور المقدس مع جنائز الملوك حيث أورده "فركوته" لأنه يتفق مع ما جاء على لوحات السيرابيوم النذرية، لذا فهذه محاولة لتتبع خطوات الحداد والدفن منذ لحظة الإعلان عن موت الثور "حابي" الذي يتربى في معبد "بتاح" بمدينة "الجدار الأبيض" كتجسيد للمعبود "بتاح".

ويمكن ترتيب دفنة الثور "حاي" من خلال النصوص الموجودة على اللوحات كما يلي:

إعلان وفاة الثور: حيث يعلن عن وفاة الثور وينتشر الخبر في كافة أرجاء مصر، ومن ثم تبدأ التجهيزات الملكية والشعبية لتحنيط الثور. وتفتح أنفاق السيراييوم لتجهيز فتحة جديدة وتابوت جديد، ويستعد كل من يرغب في تخليد حضوره هذه المناسبة المباركة بالاتفاق مع قاطعي الحجارة والنحاتين لإقامة اللوحات التي ستوضع في مدخل نفق الدفن عند وصول الثور لمشواه الأخير. ويتم إرسال مندوبين لمختلف المقاطعات لكي يحضر مندوبي المعابد مع هداياهم.

الوصول لخيمة التطهير: وتوجد بالمعبد بجوار بحيرة المعبد حوض أو قناة حيث يتم تطهير مبدئي لجسد الثور المقدس قبل وضعه في قارب يعبر تلك البحيرة أو القناة للوصول إلى خيمة التحنيط التي توجد بها مائدة اكتشفتها مصلحة الآثار بمقاييس تعدل مائدة تحنيط الجثمان البشري بعدة أضعاف. (رسم رقم ١)

إقامة خيمة التحنيط "الوعبت": حيث تجهز الخيمة وتكوم فيها المؤن الجنازية حال وصولها من المخازن الملكية والتي تشتمل على لفائف الكتان من أفخر الأنواع، والبخور والمر والراتنج والحلي، ونظرا للقيمة الثمينة لتلك التجهيزات فإنها ترسل من المخازن الملكية في حراسة مشددة يتولاها قائد عسكري رفيع المستوى يضرب طوقا أمنيا حول الخيمة التي يتجمع حولها الجمهور الثاقل مع خواص الناس يتساوون في مراسم الحداد والحزن.

وصول مندوبي المقاطعات: تصل للمعبد وفود من مندوبي المقاطعات من كهنة المعابد المختلفة ومن جموع المواطنين الذين يزمعون حضور التحنيط والجنائز والذين يبقون خارج الوعبت طوال مدة التحنيط في نواح وترتيل وصوم، وتصل مع هؤلاء المندوبين هدايا للثور من البخور والحلي، ولن يشترك كل الحضور في عملية

التحنيط بل إن عملية التحنيط تتم وفقا لترتيبات معينة ومقننة محفوظ خطواتها في الكتب المقدسة المحفوظة بدورها في بيوت الحياة بالمعابد الكبرى، لذا فلن نجد كاهن ذى رتبة صغيرة يدعى اشتراكه في عملية التحنيط، بل نجد اللوحات وقيمتها المادية وحجمها تتناسب بصورة مطردة مع مستوى مكرسيها.

بدء علمية التحنيط: لم تذكر اللوحات لنا طريقة التحنيط، وإن كانت ولا بد تشبه تلك المخصصة للملوك، وعموما فهي موجودة من مصادر أخرى بل ركزت اللوحات على دور الأفراد الشخصي في الطقوس وهو الجديد من معلومات تفيدنا في إضافة حجر للبناء الديني والحضاري لمصرنا العزيزة حيث نجد الخطوات التالية:

- خلع الملابس وارتداء زى معين خاص بالجناز، وكذلك تزيين الأعضاء (ربما بالحناء أو بالنيلة برسوم معينة)، وهو ما يمثل تغيير المظهر الخارجي حدادا على الثور، بل ولقد ظهر بعض الأفراد ممدنين عراة على وجوههم حزنا على الثور المتوفي وقد يستمر الواحد منهم بنقبة قصيرة فقط لا غير حتي لترتعد مؤخرته وكليتيه من البرد الشديد هذا إن حدثت الوفاة في شهور الشتاء أو لأن مدينة منف تعتبر مدينة تتعرض للاختلاف الشديد في درجات الحرارة ليلا ونهارا لوقوعها في النطاق الصحراوي.

- بدء الصوم الطويل والذي يتضح أنه صوما مزدوجا ينقسم لصوم انقطاعي لا يدخل فيه الجوف سوى الماء والخبز وذلك حتي إتمام أربعة أيام، ثم يبدأ صوم آخر يتخفف فيه الشخص من بعض القيود حيث يسمح لنفسه بتناول الأعشاب أو الخضروات المطبوخة أو النيئة (حيث لا يتبين ذلك بوضوح) مع الخبز والماء، وهو هنا يمتنع تماما عن تناول أي نوع من اللحوم، أو شرب الأنبذة بأنواعها، أو تناول الفاكهة بأنواعها، حتي أعلن بعضه عن سقوطه على الأرض من فرط

الجوع وكل ذلك المنع إظهارا للحزن الشديد. فإثناء صيام الأربعة أيام خصوصا والتي يبدأ بها الصيام، ومع تغير العادات الغذائية للفرد يكون بدء الصيام هو أصعب وقت وذلك حتي تتعود المعدة على الامتناع عن الطعام ووصول كميات قليلة منه للجسد.

- يقوم الفرد مع غيره بتلاوة صلوات معينة بصوت عال ومع كر الأيام واستمرار التلاوات، مع استمرار الصوم المتكشف ذكر بعضهم انحباس صوته وازرار حلقه، بل ويخرج بعض المشتركين في خيمة التحنيط للجموع خارج الخيمة حاثا لهم على الهتاف والترتيل - ربما طلبا لتزل الرحمات - كل ذلك مع استمرار الحداد والعويل وليس الصلوات فقط داخل وخارج الخيمة.
- أخيرا تنتهي فترة السبعين يوما اللازمة للتحنيط - أو الستين في لوحة - ويخرج الثور في موكب إلى مرحلة تطهيرية أخرى قد تشبه التطهير المبدئي الذي تعرض له ولكن هو تطهير نهائي، وقد يكون رمزيا بدون تعريض الجسد للماء بعد تجفيفه بل يتعرض فقط للمرور بالقرب فوق الماء وتستعد الجموع لتشيع الجنازة.
- يسير الموكب الحزين ويجر فيه جسد الثور على الزحافات بطول الطريق الممتد في الزراعات ثم تخومها الصحراوية حتي الوصول أخيرا إلى السيرابيوم.
- وعند الوصول إلى مدخل الأنفاق الجنازية تتم طقسة فتح القم، ويوسد الجثمان داخل التابوت الضخم ويغلق عليه الغطاء ويقوم المشيعين بوضع لوحاتهم التذكارية على مدخل النفق، وكل دفنة بلوحاتها حيث أن البعض حضر أكثر من واحدة قدم في كل مناسبة منها لوحة منفصلة.

ومن هنا يتضح دور الأفراد في هذه الدفنات الملكية التي قدمت لنا لوحات السيرابيوم تفاصيلها شبه دقيقة عن خطواتها بما يسمح بتمثيل جنازة الفرعون فيها.

لخص "فركوتيه" مراحل الجنازة في مقدمة دراسته للوحات السيرابيوم كما

يلي: (Vercoutter 1968, p. xii ~xv)

p.xii موكب أولى يجيء لفحص جثمان الحيوان المؤله في معبد بتاح وذلك بدون شك بعد تطهير مبدئي في "بحيرة الملك"، ثم يقاد الثور إلى خيمة التحنيط "الوعبت" حيث يبدأ الكهنة بتحنيطه. وأحب الإشارة إلى أن "الوعبت" لم تكن سوى المقصورة الصغيرة لأبيس والتي أسفرت عنها حفائر مصلحة الآثار في منف ذاتها عام ١٩٣٦. لقد كانت "الوعبت" تقام إذا بالجوار القريب جدا من معبد بتاح، والموكب الجزري نفسه ربما كان ينعطف عن الطريق لإتمام عملية التطهير المبدئي على ضفة بحيرة، ولا يمكن التكهن بالمدة الزمنية التي يستغرقها هذا (الموكب). (صورة رقم ١)

p.xiii ويبدأ حداد مشيحي أبيس الذين فضلا عن مشاركتهم في الجنازة فإنهم يمدون يد المساعدة، ويرتدون كذلك زي الحداد .

من المهم أيضا ذكر الموكب الكبير الذي يضم المومياء والذي يقاد فيه أبيس من خيمة التحنيط إلى السيرابيوم. فهناك نص يؤكد على طول الموكب الذي يستغرق على قوله: "اليوم كله بأكمله" وهو ربما ما يعني من الفجر إلى الغروب... وبعد خروج المومياء من البوابة الغربية للوعبت تؤخذ إلى "بحيرة الملك" حيث تتم لها عملية تطهير ثانية في مقصورة صغيرة أقيمت على مشارف البحيرة. ثم ينقل الجثمان على متن قارب يسير في نفس البحيرة أو في قناة، ثم يوضع الجثمان المحنط على زحافة حتي السيرابيوم. يتم هذا بمساعدة من الجيش الذي يشارك أفراد منه في الدفن كما تخبرنا النصوص، ولا بد وأن كان هذا الموكب مرهقا لهؤلاء الأشخاص المسؤولين عن جر التابوت. وفي الواقع فإن طريق الكباش الذي كان يمتد من أطراف الأرض المترعة وحتى الأنفاق الخاصة بالدفن كان يمتد لما يقترب من كيلومترين. ولا بد أن صعود المنحدر الصخري كان شاقا على جمع الحمالين الذين كان عليهم التجول بحملهم

لخمسة كيلومترات من الطريق في الأرض الزراعية بدون أن ينبسوا بضرورة إيجاد وسيلة لعبور ذراع النهر.

لقد وضع الرفات المقدس الآن بمدخل النفق، ولكن هيهات فلم يكن الموضوع لينتهي بعد، فما زال هناك "طقسة فتح الفم"، وبعدها مباشرة كان يتم إنزال المومياء الثقيلة في دهاليز الأنفاق التي كانت تمتد بزوايا ضخمة تشكل طرق الأنفاق والتي لم تكن بدورها سوى صورة من العمل الرفيع. وأخيرا تصل المومياء لحسن الحظ أمام غرفة الدفن، ولكن مازال هناك، وهذا بدءا من عهد "أمازيس"، عليهم وضع المومياء داخل التابوت الجرانيتي، ثم وضع الغطاء الحجري الثقيل، ثم إنزال التابوت - حيث استقرت به المومياء أخيرا - إلى الفتحة التي أعدت خصيصا لهذا الغرض. وحيث أن التابوت يزن وحده أكثر من سبعون طنا، فلنا أن نتخيل كم الجهد المطلوب و الذي يبذل من أجل عملية دفن واحدة. ويدهشنا أيضا هذا الكم من المشاركين البارزين، والذين يعتبرون أن جهدهم في هذا الصدد يستحق المكافأة. إن إقامة لوحة في مدخل السيرايوم ربما كان ميزة لا تمنح سوى للمشاركين في أداء دور بفعالية في هذا الاحتفال أو في الجنازة إذا فلم يكون هؤلاء هم، كما قيل لنا، إنهم "ما لا يعد ولا يحصى من الحجاج.. يأتون لتقديم ضراعتهم أو للتكريس لمقبرة أبيس" والذين كرسوا نذورهم، ولكن كان هؤلاء هم أنفسهم، الوضعاء أو الوجهاء، هم من ساعدوا الكهنة في الطقوس الجنائزية.

إن الاشتراك في تعبيد الطريق لم يكن اشتراكا ماديا فقط، بل كان تدبيرا عمليا. لقد كشفت النصوص عن أن الحداد على أبيس لم يكن يتمثل فقط في المظاهر الخارجية: ارتداء زي معين، صرخات جنائزية، عديد، انحناءات، ولكن كان هناك أيضا p.xiv صياما مزدوجا ألزم به المشاركون أنفسهم به. كان هذا الصيام كليا حتى اكتمال أربعة أيام، وجزئيا حتى تكتمل مدة السبعين يوما. خلال كل الفترة التي يستغرقها تحنيط الجثمان في الوعيت، كان كل مشيعي الثور يمتنعون عن كل غذاء ذا

مصدر حيواني، وكانوا يعيشون ويقتاتون على - وكما أوضح أحد النصوص " الخبز، والماء والأعشاب". وهذا يدخلنا لنفق غامض بالنسبة لتلك النصوص الأدبية المصرية القديمة، في ذلك العصر الذي غرقت فيه مصر في الفوضى.

ونخلص من تلك النصوص البيوجرافية إلى إن ما عمل للثور هو نفسه ما يعمل للبشر من إجراءات جنائزية. فمثل أي إنسان، كان الثور المقدس يتم تحنيطه ويستغرق ذلك مدة سبعين يوما، ويتم الصوم من أجله مثلما يتم الصوم من أجل البشر وهناك جملة "لقد تمددت، أو الطرحت من الجوع، بسبب الموت"، ومثل البشر أيضا فهو يمر من خلال خيمة تطهير، ومومياء الثور مثل مومياء البشر يصحبها موكب طويل من المشيعين، ويؤدي له الأقزام الرقصات الجنائزية مثل البشر، ولتكملة كل هذه الطقوس يتم القيام للثور بطقسة "فتح الفم".

لم تعملنا نصوص السيرابيوم الذاتية فقط عن طقوس الدفن بل أيضا أفادتنا عن ماهية الأشخاص الذين يشتركون في تشييع الجنازة والذين يشتركون في الطقوس كذلك. ويتلاحظ من النصوص غياب الكهنة المسئولين عن أبيس "الحي" واقتصار الظهور على كهنة "بتاح" في تأدية كل الطقوس.

وتبين لنا تلك النصوص مدي ذبوع عبادة "حاي" أو أبيس الحي، p.xv وتقدم لنا تلك النصوص منحى من نواحي الديانة المصرية القديمة لم يكن مطروقا من قبل ألا وهو الحياة الدينية للأفراد، ولو كان هذا فقط هو ما تقدمه لاستحقت أن تدرس عن كثب.

ترجمة النصوص

[تم تمييز اللوحات بالحروف اللاتينية وسيذكر ترقيم مارييت مع كل لوحة بإذن الله، وستتم الترجمة بمعنى الجملة لا برقم الصف].

اللوحة (A) - الأسرة الثانية والعشرين

حملت هذه اللوحة رقم ٣٧٤٥ في ترقيم "مارييت" وتعود لعهد الملك "بامي" أو الملك "شاشانق الخامس"، وقد اكتشفها "مارييت" في الصالة المهدامة للسراديب الصغيرة مما حدا به لتأريخها بعهد الأسرة الثانية والعشرين.

واللوحة مستديرة القمة ومنقوشة بالخط الغائر في منتصفها

" 1- *it ntr rh nsw Wn-r Pth htp s3* 2- *it ntr Pth Mry n B3st nb(t) 'nh t3wy*"

" ١ - الأب الإلهي، المعروف للملك " ونرا بتاح " بن ٢ - الأب الإلهي بتاح "مرى إن باست" سيدة عنخ تاوى (منف) " وقد حمل لقب ونرا كهنة ليتوبوليس في الغالب، وهى بلدة قريبة من منف^٧

النص الرئيسى

" 1- *dd mdw in it ntr hm ntr B3stt nb(t) 'nh t3wy hm ntr pth - ddy šps* 2- [*hm ntr*] "*Mr n pth*" *šsmt nb pr 'nh t3wy s3 n sm 'ns wn nfr*" *nb im3h* 3- *s3 n imy - r pr idnw pr - pth "p3 šry n pth"* 4- *htp di nsw n k3.k Wsir - hp pr - hrw r' - nb* 5- *sh̄m.k m hnnkt pr.k m B3 'nh* 6- *sh̄3.i m-^c nn ir.n.(i) (n) nb (.i) bwt n.k kdt 3^cw* 7- *nn sh̄n.i m(i) Ittn* 8- *whs.k m wnw̄t.ksh̄rw.k nb* 9- *m ir nfr is.n.tw m htp r Imnt nfrt mntt.k m 'd* 1- *di.k n is nb.i m im3h w3h rnbwt m w^c - s3 - w^c* 11- *dd m pr pn r nh̄h (h)n^c dt* 12- *s3.f sm "wnr nfr wn nsw" s3.f rh̄ - nsw* "*p3 šry n Pth*" *r tn nb(t) - pr "di hp s3t.i"* 13- *s3t.s "t3 pnwt" s3t.s "I^cm.n.s.itf.s" s3t.s "Irw"* 14- *ddwm - r pr pn m̄ dd rn.k im.f*"

" ١ - تلاوة أو كلام يقال من الأب الإلهي، وخادم المعبودة باستت سيدة عنخ تاوى (منف)، كاهن المعبود بتاح العامود الفاخر ٢ - خادم الإله لبیت سيدة عنخ تاوى مرنبتاح بن الكاهن سم"نس ون نفر"، سيد التبجيل ٣ - بن أمير البيت (القصر) والمدير (أو المبعوث أو الممثل)^٨ لضيعة بتاح (المسفني) "با شرى إن بتاح" ٤ - (يقول:) قربان يقدمه الملك لروحك، يا أوزير - حب قربان جزى كل يوم ٥ - فلتكن قويا بفضل الخبز (من هذا القربان)، ولتكن قويا (بفضل) الجعة (من

هذا القربان (فلتخرج بروح حية ٦- فلاكون مذكورا بسبب ما أنجزته لسيدي، إنه مكروه ذلك الرقاد والقلق ٧- لن أكون ساكنا مثل قرص الشمس^٩ ٨- سوف أظل قائما في خدمتك (عندما) تنجز كل رغباتك (خططك) ٩- (وفورا) فسوف أخرجك في سلام إلى الغرب الجميل عندما تمر (حرفيا: تقترب) في أحسن حال ١٠- (أيضا) سوف تدعم إعطائي الثواب (الذي يعطيه) سيد كامل الاحترام، من حياة طويلة (حرفيا: سنوات متجددة) على مر الأجيال (حرفيا: من ابن لابن) ١١- من الاستقرار في هذا المحراب حتي الخلود و الأبدية ١٢- ابنه كاهن السم (المرتل - الساحر) "ونرو نفر ونسو" ابنه، المعروف للملك "با شري إن بتساح"، ولربة المنزل هذه (التي تدعى) "ذي حب سات أي" (بمعنى: أعطى أبيس ابنتي) ١٣- (وأيضا فإن) ابنتها "تا بنوت"، وابنتها "إيام إن إس اتف إس" (أي: التي تحب أباه) وابنتها "إيرو" (بمعنى: الفاعلة؟) ١٤- أن يثبتوا في داخل المعبد، كما هو ثابت اسمك فيه^{١٥}

اللوحة (B) - الأسرة السادسة والعشرين:

هي لوحة غير مؤرخة من عهد الملك "أحمس الثاني- أمازيس" وهي في حالة سيئة من الحفظ، و يوجد المنظر المتكرر على لوحات السرايوم لعبادة الثور المقدس من واحد أو عدة مكربين. (صورة رقم ٢) النص محفور بالنقش الغائر وهو في أعمدة من أعلى إلى أسفل تتجه من اليسار لليمين (𓂏) وقد تبقى سبعة أعمدة، ويقدر النص الكامل بعشر أعمدة.

النص الرئيسي

" 1-ir nt^c nb irt m w^cbt 2- pr.i hm ntr pn r pt 2- ist.tw hr nd rn(w) itw - ntr hmw ntr nw pr pth 3- di.n n.f nht nb nt w^cbt tn 4- nn hsf.n.i s nb hr hnw ikr mr n-sw-bity "hnm ib R^c" 'nh - hp r ntr nb 4- ir m - ht k3t iit 3b 'hw - ntr sm3 - t3 5- rdi(t.i) n.f s3w.f hkrw.f m nwb 3t - nb špst 6-s3w hm.f wdt.f n (.i) r rdi(i) mn rn.i m hwt - ntr ntr

*pn n 3 n mrw hm n nb.i 7- iw gr wd n.i hm.f wp3.f ii.f m kmyt r
hk3 nst.f m Inbw - hq"*

” ١ - باستخدام كل الصيغ^{١١} المؤداة في خيمة التحنيط.... عندما يصعد
جلالة هذا المعبود إلى السماء ٢ - سأقوم بمناداة / إظهار أسماء الآباء الإلهيين، وكهنة
معبد بتاح (حتي يقوموا له - أي لأبيس - بكل الطقوس) في خيمة التطهير هذه ٣ -
لن أريح أي شخص حتي أطمئن لتنفيذ كل تعليماتي بدقة (وهذا يفعل لأن) ملك
مصر العليا والسفلى "خنم إيب رع" - أحس الثاني - يحب أبيس الحي أكثر من أي
إله آخر ٤ - إذا، بعد العمل^{١٢} يأتي يوم التحريم (عندما) يتم دفن المعبود (حرفيا: اتحاد
المعبود بالأرض) ٥ - لقد أعطيته ثمائه، وحليه من الذهب ومن كل حجر كريم ٦ -
أيضا فإن جلالته أمرني بعمل ما يجعل اسمي ثابتا^{١٣} في محراب هذا المعبود مثل ما يفعل
جلالة سيدي ما يحب ٧ - وعلاوة على ذلك، فإن جلالته قد أمر بتعبيد الطريق^{١٤}
الخاص بأبيس، عندما أتى إلى السرايوم بعد أن ملك عرشه في مدينة الجدار الأبيض (
منف)“

اللوحة (C) - الأسرة السادسة والعشرين:

وجدت هذه اللوحة في الدهاليز الكبيرة، إذا فهي تعود للمجموعة الثانية من
لوحات الملك " أحس الثاني - أمازيس" والتي ترجع على الأرجح للأعوام الرابع
والخامس من حكم "أمازيس" مثل اللوحة السابقة:

وقد صنعت من حجر متبلور (كوارتزيت) ذى لون رمادي مصفر رقيق
السبك، وهي مادة نادرة بين لوحات السرايوم التي عادة ما تكون من الحجر
الجبرى. لقد نقشت العلامات بصورة سيئة بسبب صلابة الحجر، وهي صعبة
القراءة^{١٥}.

في الفراغ الدائري يقف متعبد (⇨) وهو يقدم قربانا للشور المقدس، ويشغل النص الرئيسي الجزء الثاني من اللوحة وهو محاط بخطوط محفورة وفي ستة أسطر من الكتابة (⇨) غير منفصلة بخطوط.

النص الرئيسي

" 1- *it - ntr n Pth rh - nsw skr s3- t3 - n - hp - 'nh* 2- *b3k.f m3' n - ist - ib.f ir mr.f m hpw.f nb* 3- *šms.f (šms hm.f) m ih štt h'w.f hft.f r pt* 4- *hdb hr t3 3b(i) rdit s3t (.f) r swḥ* 5- *r ii hrw nw sm3 - t3.f htp m kmyt m 'nh - wd3 - snb* 6- *hm.n trt Ist hm ntr(t) Nbt - ht imy-r htmw "W3h ib wn nfrt"* 7- *s3 "hr s3 Ist" ms (n) "Ns t3 nfrt"*

" ١ - الأب الإلهي لبتاح، المعروف للملك " سوكر سا تا تا إن حابي عنخ"
 ٢ - خادمه المخلص، ذلك الذي في مكان قلبه، الذي يصنع ما يحبه في كل أعياده
 ٣ - ذلك الذي يتبع جلالته (المعبود) في نحيب، والذي يزين أعضائه^{١٦} (جسمه) في دقيقة صعوده للسماء ٤ - إنه من يوسده على الأرض، ومن يمنع عنه - أي عن نفسه - (كل) طعام جامد وسائل^{١٧}، ويزيل ما يحيط بخصره من أردية^{١٨} ٥ - وذلك حتي يأتي يوم الدفن (حرفيا: ميعاد توحده بالأرض) في السرايوم، في حياة وفلاح وصحة ٦ - كاهن إيزة، كاهن نبت حت (نفطيس)، الأمير، حامل الختم (المستشار)، "واح إيب ون نفرت" ٧ - بن "حور سا إيزة" المولود (من) "نس تا نفرت" "

وقد قدم صاحب لوحتنا لوحة أخرى وهي اللوحة (D) و هي لوحة يشبه نصها نص هذه اللوحة وتحمل رقم ٤١٠٠ في ترقيم "مارييت"، وتؤرخ بالعام الثالث والعشرين من حكم الملك "أحمس الثاني - أمازيس"، فهي لنفس الشخص الواهب ونفس طريقة الكتابة فيما خلا الأسماء النهائية، وأن الواهب هو كاهن للربة "إيزة" فقط وليس للربة "نبت حت" كذلك. ولا توجد بينهما سوى فروق دقيقة في الكتابة. يوجد في مركز اللوحة ثلاثة أشخاص (⇨) في وضع تعبد للحيوان المقدس

(⇒)، وأمام أبيس يوجد مذبح و توجد بأعلى الأشخاص كتابة تقع في أربعة أعمدة
(⇐) تقدم لنا ألقابهم ووظائفهم:

" 1- *hm - ntrt Ist hsbdt it - ntr* 2- (*nh wnn nfr*) *s3 (Pth htp)* 3-
s3.f it - ntrt (Pth htp) 4- *mwt.f nbt - ht ntr (nh Psmtk)*"

" ١ - الأب الإلهي وكاهن إيزة الزرقاء (حرفيا: اللازوردية) الأب الإلهي
٢ - "عنخ و ن ن ن فر" بن "بتاح حتب" ٣ - (و) ابنه الأب الإلهي "بتاح حتب" ٤ -
أمه ربة البيت... المعبود "عنخ بسماتيك" ١٩٦٦

والنص بالجزء الثاني باسم " عنخ و ن ن ن فر" وحده، وقد يتساءل المرء عما إذا
كان الشخصين اللذين تم تصويرهم خلفه، في مركز اللوحة قد اشتركا فعلا في دفن
الحيوان المؤله، وربما كان دورهم في الواقع يتركز في الاشتراك في نيل الحظوات
الإلهية التي يأملون فيها ويدفعهم لها حماسهم الديني بالاشتراك في جنازة الثور.

اللوحة (E) - الأسرة السادسة والعشرين:

أرّخ "ماريت" هذه اللوحة والتي تحمل في ترقيمه رقم ٤٠٣٤ بعهد
"أمازيس"، وقد وجدت بعيدة عن الدهاليز، ولكن لا يوجد ما يؤكد أن الأثر قد أقيم
بمناسبة الدفن المحتمل في الأعوام الرابع أو الخامس من حكمه، أو أنه يعود لدفنة العام
الثالث والعشرين. (صورة رقم ٣)

النص

"1- *im3h (r) hp Wsir hnty - Imnty s3 - nsw (hnm ib R^c) nh*
dt Psmtk 2- *ir.n hmt - nsw hrp šsmt (?) Im3t (tint ht3) nh.ty* 3- *s3t*
it - ntr stm Pth hrp šndyt nb (P3 di Nitt) 4- *dd.f (:) ink b3k.k m3^c*
mtn st is ib n ntr - 3 5- *štt h^cw.i hft r pt* 6- *3b t mw r Km hrw* 4
wnn(.i) h3w(.i) swḥ sdt.kw(i) hr ph.i 7- *hpr.kw(i) m-^c šw3w hr št hr*
s3mt 8- *mn h3t ht nb r ht.i wpwt t nwy mw sht šnt r km hrw* 7. 9- *r*
hft ntr - 3 m w^cbt htp.f st.f wrt m hrt - ntr s(m)t imnt (m) hwt - k3
- Pth 1.- *iw.i hr h3t.f m ih nh dt mn.k(wi).. hm.f*"

٢٠ ١ - المبجل (من) حابي - أوزير - إمام الغربيين، ابن الملك "خنم إيب رع" (أمازيس) فليعيش أبدا "بسماتيك" ٢٠ - المولود من الزوجة الملكية، مديرة موظفي الشابات؟ "تنت خيتا" ٢١ لها الحياة ٣ - ابنة الأب الإلهي، خادم المعبود بتاح والكاهن ستم ٢٢، ومدير كل خزائن الملابس "با دي نيت" ٤ - يقول: أنا خادمك المخلص الذي في مكان القلب منه (أي: والمفضل من المعبود العظيم حابي) ٥ - لقد للمبت أعضائي حتي صعد المعبود إلى السماء ٦ - لقد زهدت الغذاء جامده و سائله ٢٣ حتي أتممت أربعة أيام، كنت متجردا من ملابسي، ترتعد مؤخرتي (أو: بسبب كليتي) ٢٤ ٧ - لقد كنت في وسط التعساء (الشاكلين) الذين في الحداد والحزن ٨ - لم يزل شيء إلى معدتي ما خلا الخبز والماء والبقول الخضراء / أو الخضراوات ٢٥ حتي إتمام السبعين يوما ٩ - حتي خرج المعبود العظيم من خيمة التحنيط وحتى استراح في مكانه في الجبانة الغربية لحوت كا بتاح (منف) ١٠ - لقد كنت أمامه في حالة حزن (أو: ندب) له الحياة، لقد ثبت جلالته".

اللوحة (F) - الأسرة السادسة والعشرين:

هي لوحة مستديرة القمة، وتحمل رقم ٤٥٠١ في ترقيم "مارييت" وقد وجدت بالرمال بالغرفة رقم ٢ بمقبرة أبيس من العام الثالث والعشرين من عهد الملك "أحمس الثاني - أمازيس". (صورة رقم ٤)

النص مكون من سبعة أسطر (⇨) ويشغل النصف الثاني وتفصل بين سطوره خطوط محززة. ٢٦

النص

" 1- im3hw r hp - Wsir hwn n B3stt (P3 Nhsy) rn.f (Nfr ib R^c snb) 2- s3 (P3tnfy) di.n rmt (I^ch Nfrw) 3- dd.f (:) ink b3k.k m(3^c) (m) st ib n ntr - ٣ 4- št.i h^cw.i hft(.f) pr r pt 5- 3b.i r t mw m km.n(.i) hrw 7. hr št3 hr snmt r hbs m h^ch.i 6- iw.i m ihy r^c - nb ir(.i) pr(t) ntr pn m W^cbt 7- htp(.f) st.f m smt - imnt nfrt m Kmtyt "

” ١ - المبجل من حاي أوزير الكاهن حون^{٢٧} (للربة) باستت، (المدعو) "بانحسي" واسمه الجميل (أي اسم التدليل) هو "نفر إيب رع سنبل" ٢ - بن "بائنفي"، المولود للدنيا من "إيعح نفرو = القمر الجميل" ٣ - يقول: أنا خادمك (المخلص) الذي في مكان القلب للإله العظيم ٤ - لقد أخذت من الحزن (حرفيا: تقطعت أوصالي) بسبب صعوده للسماء ٥ - لقد امتنعت عن الخبز والماء حتي أتممت السبعين يوما في حزن وفي غمي حتي صار حلقي كإناء مغلق (حرفيا: صار ازورار في حلقي^{٢٨}) ٦ - لقد كنت في نحب^{٢٩} كل يوم^{٣٠} حتي سبت خروج هذا المعبود من خيمة التحنيط ٧ - حتي شغل مكانه في الجبانة الغربية الجميلة بالسرايوم ”

اللوحة (H) - الأسرة السادسة والعشرين:

هي لوحة مستديرة القمة وتحمل رقم ٤٠١٧ في ترقيم "مارييت". (صورة

رقم ٥)

النص

" 1- *im3hw r hp - Wsir smr - w^c imy-r mš^c (I^ch ms ꜣ s3 (P3 w3 n hr) ms (r) (t3 k3 pn hpt)* 2- *dd.f(:) hft 3s ntr pn m htp r Imnt - nfrt m-hr ir n.f irt nb m W^cbt* 3- *st sw m st.f n iry - p_{dt}ty hr hrp mš^c knw r rdit(.i) cpr ntr pn r ist.f nt Imnt* 4- *ink hm ir n k3.k sdr.i rs.kw(.i) r^c-nb nn kd.i hr h3 3hw.k nb* 5- *rdi.n(.i) k.k m ib n bw nb (n?) hswt n h3styw nb wn(w) hr Kmt m ir.n(.i) m W^cbt.k* 6- *rdi.n.i šis i w^cptyw r t3-rsynt m_{itt} irw r t3-mhyt hr rdi ii h3ty(w)-^c nb n niwwt ? š3ttw hr inw.sn r W^cbt.k* 7- *ist hnw - ntrw n hwt - (k3) - Pth hp - Wsir sdm.k snsw n ir(w) 3hw.k imy-r (I^ch ms)* 8- *ir.n.f ikm h3k(?) n.f ds.f hr hq nbw šsnw - nsw ^cndw ^c3t nb šps ht nb nfr* 9- *ir.k n.f iw^c m_i ir.n.f n.k sk(.k) rnpwt.f dd.k rn.f dt smn tw ^ch^c.... Pn m hr smt m mr.s(w) h3 rn.f dt "*

” ١ - المبجل من حاي-أوزير، السميز الوحيد، قائد الجيش "إيعحمس" بن

"با وإ إن حور"، المولود للدنيا من "تاتي بن نحييت" ٢ - يقول: عندما غادر هذا المعبود في سلام إلى الغرب الجميل، بعد أن عمل له كل الأشياء في خيمة التطهير ٣ -

ثم ظل في هيئة "حاملي القوس للملك" (أو: لقد كان في معية حاملي الأقواس) كقائد للجيش الكبيرة (أو: الجنود المتراصة)، حتى استوى (حرفيا: لأسبب) هذا المعبود في مقبرته بالغرب ٤- إنني خادم موهوب لقرنيك، إنني أقضى ليلي مسهدا كل يوم، ولا أنام باحثا عن كل الأشياء النافعة لك ٥- لقد أدخلت الرهبة منك في قلب كل العالم، وفي (تلك البلاد الخاصة بـ) الأجانب من كل البلاد الأجنبية الموجودين في مصر مما صنعتها في خيمة تطهيرك ٦- لقد سببت رحيل مبعوثين نحو الوجه القبلي، وبالمثل رسل إلى الوجه البحري حتى يسبوا مجيء أمراء القرى والمقاطعات مع هداياهم إلى خيمة تحنيطك ٧- وبالمثل الآباء الإلهيين والكهنة المرتلين لمعبد بتاح، (يا) أوزير حابي فلتستمع لصلوات ذلك الذي يقوم بعمل النافع لك (من طقوس)، أمير الجيوش "إيعحمس" ٨- لقد تسلم الحراسة (حرفيا: لقد صنع الطوق) خارجك، لقد أتى بنفسه محملا بالفضة والذهب وبالأنسجة الملكية، والصمغ العطري، وكل القلائد من الأحجار الكريمة وكل الأشياء الجميلة ٩- اصنع له ميراث، مثلما صنع هو لك، أطل سني عمره، ثبت اسمه إلى الأبد، ثبت لأجله هذه اللوحة في الجبالة حتى تحمل اسمه إلى الأبد ٣١٤٤

التعليق على اللوحة:

بينما ركز المكرسون على اشتراكهم في الصيامات وفي الطقوس بصورة جماعية والتي اكتملت بها عملية تحنيط الثور، رفع "أحمس" تقدير الدور الذي قام به من جهته وبصفة شخصية في الاحتفالات ومن هنا يحمل النص قيمة هامة، فبينما اشترك في ما يجري من طقوس داخل خيمة التحنيط (الأسطر ١-٥)، فلم يذكر طقوس الصوم، وبدلا من ذلك أصر على ذكر الدور المزدوج الذي قام به بنفسه، فهو قائد قوة الحراسة التي صاحبت الموكب الجنائزي، وأنه الجامع للعطايا والهدايا الضرورية لتحنيط الحيوان المؤله، ويبين من نص ديموطيقي عن جنازة الملك "أحمس الأول" ومن لوحة واردة من السيرابيوم كمية النبيذ الضخمة، والزيت، واللفائف، والمر... الخ

والتي تلزم لتحنيط أبيس. ويقدم لنا النص ما نجهله، فهذه المواد يتم إحضارها بناء على طلب من منف، من المقاطعات ومدن البلاد، حيث يظهر ذلك في الجملة: " كل العمد وأمراء المدن والمقاطعات مع هداياهم متجهين إلى خيمة تحنيطك " (السطر السادس من النص). ولقد تكرر هذا من "أحمس" الذي حمل هو نفسه مثلها حال تقدمه إلى خيمة التحنيط، حيث يذكر بالسطر الثامن من النص: " لقد أتى بنفسه محملا بالفضة والذهب وبالأنسجة الملكية، والصمغ العطري، وكل القلائد من الأحجار الكريمة وكل الأشياء الجميلة"، وتلفت هذه القائمة النظر لضخامة العطايا الملكية التي يقدمها الملك من تجهيزات جنازية للثور.

وهنا قد يحمل القائد "أحمس" مكرّس اللوحة هذا الأغراض الثمينة بناء على أمر من الفرعون، ولم يذكر هذا في نص اللوحة، تلك الأوامر التي ربما كان مبعثها كون الحاكم أجنبيا، وهو ما يظهر من الجملة بالسطرين الرابع والخامس من النص: " لقد وضعت الخوف الذي نشرته في قلوب المصريين وفي (قلوب) الأجانب من كل البلاد الأجنبية الذين كانوا في مصر". إذا لقد كان "أحمس" مندوبا ملكيا، مكلفا من "دارا" بتوصيل الأغراض اللازمة للتحنيط إلى الكهنة.

هذا الدور الرسمي الذي قام به "أحمس" (القائد وليس الملك الجالس على العرش آنذاك ربما يفسر تدخل كهنة بتاح لصاحبه، ويبين ذلك في السطر السابع من النص: "وبالمثل الآباء الإلهيين وكهنة معبد بتاح المتنبئين الذين قالوا..". وقد كان هذا التدخل لكون "أحمس" قائدا للتجريدة العسكرية الخاصة بالحراسة، وأيضا لكونه وقبل كل شيء الجالب للمنتجات اللازمة للتحنيط - وهما دوران لا يتحققان بالتأكيد بدون الحصول على إذن من الحاكم الأجنبي - والذي كان "أحمس" قد وجد أن من واجبه أن ينقش لوحة لنفسه وإقامتها (لتخليد هذا الدور المزدوج) وهو ما يظهر في السطر التاسع من النص.

ومن الواضح إذا أن ميزة إقامة لوحة في السيرايوم منذ القدم لم تكن لتستلزم إذنا ملكيا. بل يجب الموافقة عليها من هيئة كهنة بتاح. ويفسر ذلك ببساطة بكون السيرايوم نفسه كان ملكية تابعة لمعبد منف.

اللوحة (N) - الأسرة السادسة والعشرين:

وجدت هذه اللوحة في نفس الوقت والمكان الذي وجدت فيه اللوحة السابقة، وتحمل رقم ٤٠٣٢ في ترقيم "ماريت" وهي محفورة وملونة. وعليه أيضا فيجب أن تؤرخ بنهاية العصر الساوى أو بداية الاحتلال الفارسي.

الأشخاص الموجودون على اللوحة نجدهم على لوحات أخرى بالسيرايوم على لوحات تعود لعهد "دارا". (صورة رقم ٦)

النص

" 1- *im3hw hr Pth - skr - Wsir hp - Wsir - (I)tm hr n sp rh*
n-sw it - ntr hrp - hwt (Wn r) hry P (hnm ib R^c ⊃ s3 n hr - hp hry
- wdb (Psmrk ⊃ s3 Nit 2- *mi nn (hnd3) irt n pr - nb(t)** (s ir pn)*
*m3^c(t)** hrw* 3- *dd.f (:) I hp - Wsir - (I)tm hr n sp di.k (Wn r)*
mm hsw(.k) hts 'h^c ndm - ib 4- *n ir ib.n(.i) šms.k dr hrw wbn.k*
*im.f r spr.k I Imntt nfr(t)*** 5- *s3.f wr mr.f rh - n-sw it - ntr hrp -*
hwt (Wn r) hry P (Wd3 hr pr n-sw 6- *ir m nb(t)** - pr (Wd3t m*
*h^ct) m3^c(t)** - hrw* 7- *sn.f rh - n-sw it - ntr hrp - hwt (Wn r) hry*
P (hnd3) sn.f (Psmrk ⊃ s3 Nit 8- *sn.f (I^ch ms ⊃ s3 Nit snt.f (st3 ir*
*bnt) m3^c(t)** - hrw* 9- *di.k mn rn.w r h3 mitt (imy) di.k n.sn hsw"*

١ - الميجل من بتاح - سوكر - أوزير، حابي - أوزير - (آ)توم، حور
 سب (مكان بالقرب من طرة)، المعروف من الملك، الأب الإلهي - مدير الأملاك /
 الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" المقدم (على مدينة) پ، "خنم إيب رع"، ابن الكاهن
 المرتل، رئيس المؤن "بسماتيك بن نيت" ٢ - (وصاحب) نفس الألقاب (المدعو)
 "هندا" المولود من ربة البيت "سربين"، صادق(ة) الصوت ٣ - يقول: يا أوزير -
 حابي - (آ)توم، (يا) حور سب، اجعل "ونرو" ضمن المفضلين لديك، وأن أقض

أيامي (حرفيا: وجودي) في سعادة ٤ - لم أهدأ في خدمتك (حرفيا: متابعتك) منذ يوم تجليك) وحتى اعتليت الغرب الجميل (بمعنى: حتى موتك) ٥ - ابنه الأكبر، حبيبه، المعروف للملك، الأب الإلهي، مدير الضياع (للتاج الأحمر) "ونرو" المقدم (على مدينة) پ "وچا حور بر نسو" ٦ - المولود من ربة البيت "وچات إم حات" صادقة الصوت ٧ - أخوه، المعروف للملك، الأب الإلهي، مدير الضياع، "ونرو" المقدم (على مدينة) پ "هندا"، (و) أخوه "بسمتيك بن نيت" ٨ - (و) أخوه "إيعحمس بن نيت"، (و) أخته "ستا إير بنت" صادقة الصوت ٩ - فلتعطى ثباتا لأسمائهم إلى الأبد مثلما أعطيت لهم حسنات "

تعليق عام على اللوحات:

١. ترجمت الباحثة هذا التعليق عن "فركوته" (Vercoutter 1968, p. 42-3) نظرا لأنه يتعلق بأكثر من لوحة معا تشابهت نصوص مكرسيها إلى حد ما، وتكررت بعض جملها فيكون بذلك تعليق شامل لهذه اللوحات بدون الحاجة إلى التكرار.

٢. " إن هذا النص يعد من أكثر النصوص إثارة للاهتمام من النصوص التي تم العثور عليها في السيرايوم. فبفضله في الواقع أمكن تحديد الأهمية التي أوليت لعبادة أبيس في نهاية الحقبة الصاوية أو الساوية بحقيقة كون أمير، سيصبح لاحقا ملكا هو بسماتيك، لا يتردد في إكمال طقوس الصوم حتي اكتمالها، والاشتراك بهمة (في إتمام التحنيط)، والانخراط في جموع البسطاء في طقوس مضيئة تتم خلال فترة السبعين يوما التي تستغرقها عملية تحنيط الثور في الوعبت (خيمة التحنيط). ولكن، وقبل كل شيء، فهذا النص يسمح بتقرير عدم كون النصين C و D مجرد كلمات. فإن الصوم الذي أشير إليه بصورة غامضة في النصوص B, C, D المشار إليها كان في الحقيقة صوما مزدوجا:

فهو يستوجب في مرة الامتناع تماما عن كل غذاء حتي تكتمل أربعة أيام، ثم التغذى على طعام يقتصر على غذاء نباتي حتي اكتمال مدة السبعين يوما التي تستغرقها عملية التحنيط. إن النص E هو الذي يعرض ويعطى الانطباع بشكل قاطع بكون صيام الأربعة أيام يتم فور موت المعبود وقبل السبعين يوما. ولكن في النص B (Vercoutter 1968, p.18) كان يعرض هذا النص بصورة ضمنية مبسطة التطبيق أن هذا الصوم يتم في نهاية عملية التحنيط وقبل دفن المومياء الفعلي في كهوف السيرايوم مباشرة. كما تقرر الجملة التالية صراحة: *tr m-ht k3t ii hrw n 3b* أي: "الآن، بعد انتهاء العمل = عملية التحنيط، يأتي يوم المنع". ونلاحظ أن النص E وعلى الرغم أنه لم يقرر تحديدا في أي وقت يبدأ هذا الصوم الانقطاعي - أي صيام الأربعة أيام - الخاص بالاحتفالات الجنائزية، فإن "بسماتيك" قد قنع بسرد كونه أنجز ما جعله أهلا للثواب فيما يخصه من هذه الدفنة، فليس هناك ما يتعارض إذا من كون هذا الصوم يقع في نهاية السبعين يوما، ومباشرة قبل الموكب الكبير الخاص "بمخرجة" أبيس من الوعيت حيث كان يتم تحنيطه وحقى يقاد في مهابة للمقبرة في السيرايوم. ويكتمل الصوم بأن تتم معه "سهرة" لكي تكتمل بدورها يكون على الشخص ببساطة أن يبقى عاريا. إن النص E لا يترك مجالا للشك في هذا الصدد ويؤكد بصورة جلية ما جاء في النصين C و D واللذين لا يعطيان سوى إشارات مبهمة لهذه الجزئية من الطقوس الجنائزية.

٣. ينتهي هنا تعليق "فركوتيه" على هذا النص، ولكن الباحثة وجدت أن هذه الإجراءات الطقسية التي سردت في اللوحات ترسم صورة شبه متكاملة معا كقطع الفسيفساء لما يجري عند وفاة الثور المقدس، لذا فقد ارتأت جمعها في جزء منفصل لعلنا تكون صورة شبه تقريبية لما كانت عليه مراسم دفن

الثور، وصورة مقربة أو مصغرة - حسب أهمية عبادة الثور - لما يجرى في دفنات الفراعين التي كان يشار إلى وفاته بمنتهى الاقتضاب في النصوص الأدبية أو الدينية، والتي ورغم وجود مناظر الدفن العديدة على جدران المقابر - وخاصة من بداية الأسرة العشرين - وعلى التوايت كذلك، فإن هذه كانت مناظر خاصة بالمواطنين وإن علت منزلة الواحد فيهم، وارتفعت مكانته بين الناس وزاد ثراؤه، ولكن الملوك اقتصروا في مقابرهم على المناظر المأخوذة من الكتب الدينية، أو مناظر غزواتهم العسكرية، أو إظهار تقواهم في تعبدتهم أمام المعبودات المختلفة، وذلك بدءاً من الدولة الحديثة فصاعداً، ناهينا عن كون المناظر المقبرية كانت قاصرة على المظاهر الحياتية قبل ذلك.

لوحة خاصة بزواج عمة شاشانق الأول وكاهن بتاح:

هي لوحة فريدة فهي تمثل شكلاً يجمع بين اللوحة في الجزء الأمامي يجلس خلفها ويسندها رجل وامرأة جالسين رافعين أيديهما للإمساك باللوحة من خلف. وهذه المجموعة كما دعاها "فاندسيه"^{٣٢} في مقالته محفوظة في متحف اللوفر، وقد كتب عنها "ماريت" مع نشره لصورة لها في مجلده عن السيرابيوم^{٣٣}. ولا شك أن الشخص الجالس بالخلف هو المكرس للوحة ويدعى "نس بتاح" وبجواره سيدة، ولأن الفنان لم ير أهمية للأمر فقد أغفل تفاصيل الأشخاص الجالسين بالكلية، حيث جاء الشكل خشناً لا يفرق فيه بين الرجل والمرأة سوى في شكل الشعر المستعار. ونجد تشكيل اليدين الخاصين بالشخصين في أبسط صورة فالذراعان اللذان بين الشخصين غير منحوتين بالمرّة بينما اكتفى المثال بتشكيل خفيف للذراعين الظاهرين وهما تحملان اللوحة بدون أن يفصلهما عن كتلة الحجر. (صورة رقم ٧)

ويأتينا النص في سبعة أسطر تتجه من اليسار لليمين ساردة أسماء هذه العائلة ناذرة اللوحة وتوجد الأسماء مع ترجمة لمغناها في الجزء الخاص بالأسماء الشخصية الواردة على اللوحات.

وهذه اللوحة التي تسرد تسلسل نسب عائلة كهنوتية مرتبطة بالخدمة في معابد منف لمختلف المعبودات كما يتضح من ألقابهم تخص كاهن يدعى "شد سو نفرتم" وقد ورد اسمه في قوائم كبار كهنة منف، وقد كان الكاهن المذكور ابنا لكاهن أكبر لبتاح أيضا قد سبقه مباشرة في تولي المنصب ويدعى "عنخ إن إف سخمت"، وهو المعروف من لوحة أخرى بالسرايوم تحمل رقم ٣٤٢٩، وطبقا لهذه اللوحة فقد تزوج "شد سو نفرتم" من أخت لنمرود "نمرات أو ناميلوت" أبي "شاشانق الأول" مؤسس الأسرة الثانية والعشرين. وبالتالي فصاحب اللوحة هو زوج عمة شاشانق وقد تولى منصبه الكبير أثناء حكم ابن أخيه زوجته.

لوحات الفقراء القزمية الحجم:

تضرعات الفقراء

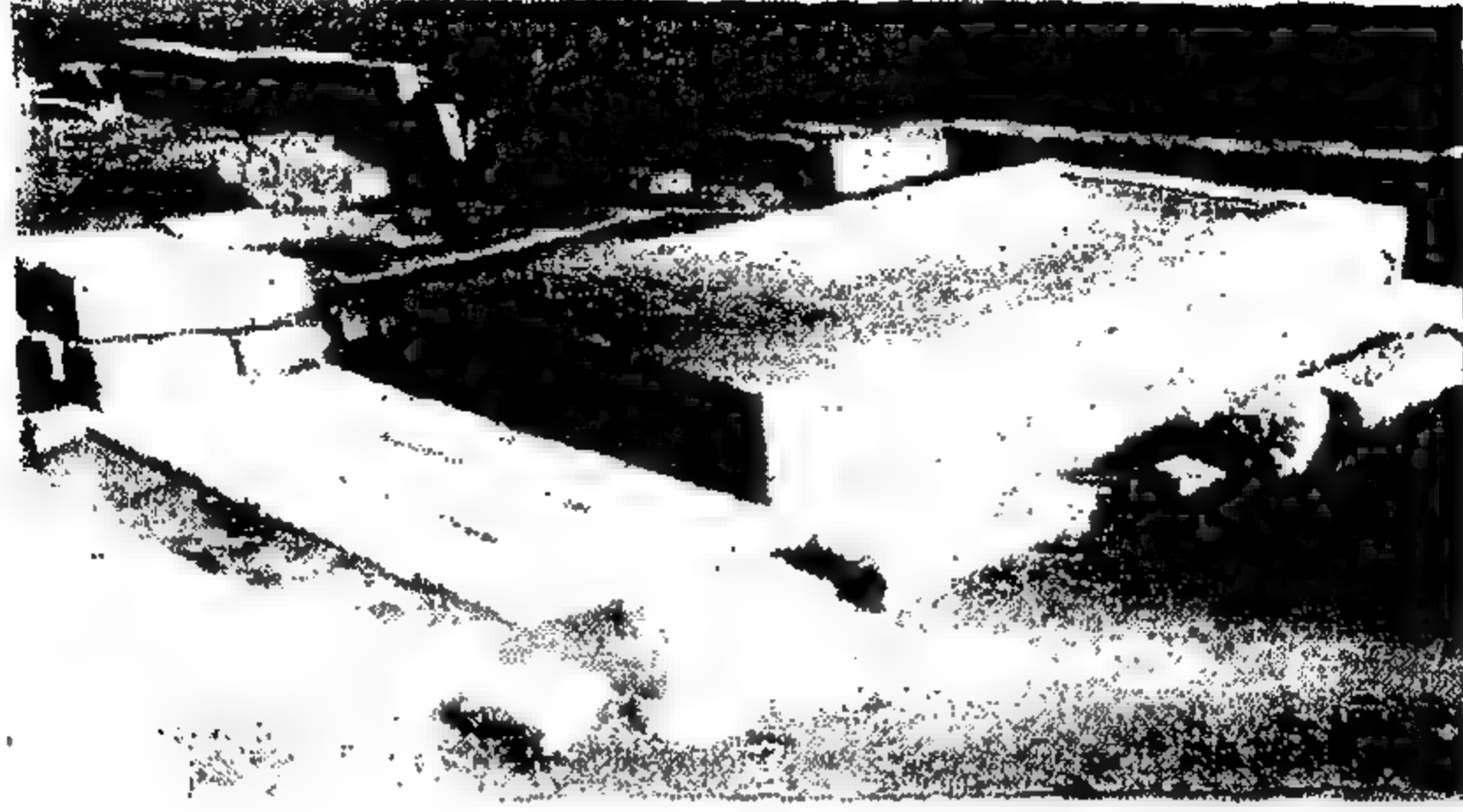
هي عن لوحات من أصل منفي^{٣٤}، فكونها عن لوحات نذرية فهي تختلف عن اللوحات التي في العالم الآخر للمتوفي ومن ثم فإن اللوحات الجنازية استمرت في تصوير المتوفي وعائلته وهم يتعبدون للمعبودات المختلفة، أو يعبدون من آبائهم وأقربائهم. لقد كانت النصوص المصاحبة لمثل هذه المناظر ذات طبيعة جنازية، وكانت مصحوبة بصيغ كان الغرض منها تأكيد الوجود للتلاوة والصلوات والتي سوف يكون تأثيرها نفعيا للمتوفي في العالم الآخر وأكثر من ذلك فإن أبعاد مثل تلك اللوحات كانت كبيرة إلى حد ما. وعلى العكس من اللوحات الجنازية فإن لوحات النذور لم تكن جنازية الطابع، ولكنها كانت رمزا بينا لتأكيد أو إعلان الإيمان أو

الاعتراف بالجميل من جانب المتعبد تجاه إله معين أو مجموعة من المعبودات حيث أنها تحمل في مجموعها تصويرا لإله أو آلهة كانت اللوحات تكرر له أو لهم.

كانت اللوحات تحمل دائما صورة للواهب، أما المادة النذرية فنادر ما تكون في صورة تضرعات جنازية أو قرابين أو صلوات، وحيث أن الملمح الرئيسي للوحة النذرية كان هو وجود صورة المعبود، فإنه من الواضح بأن أي أثر يحمل مثل هذا الشكل الإلهي ربما كان يستخدم كنذر وذلك حتي ولو لم يكن هو الغرض الأول. لقد بقيت معظم اللوحات المنفية ولكن العدد الأكبر منها كان محطما إلى قطع، ومن الواضح أن بعض النماذج الكاملة كانت تعد خصيصا لتكون لذورا، بينما بعض النماذج الأخرى التي كانت مصممة في الأصل كلوحات جنازية من الطراز المعتاد فقد أعيد استخدامها مرة ثانية كلوحات نذرية لأجل صورة المعبود أو المعبودات التي نقش عليها.

في الواقع فإن كل لوحة غير كاملة كانت أشكال الأرباب بها سليمة فيما يخص شخوصهم وملاحظتهم. في بعض الحالات فإن الكتابات المصاحبة للوحة توضح المنصب أو اللقب الخاص بالشخص الذي صنع *iri* بمعنى مؤل عمل النذر. وهذه تظهر كلها أن مالكيها قد خرجوا كلهم من الطبقات المتوسطة والمتوسطة العليا والوسطى من المجتمع، ومن أدنى طبقات الكهان في إدارات المعابد، ومن طبقة الحرفيين المهرة.

ويوجد فقط اسم الواهب على عدد من اللوحات بدون لقبه، ولكن الواهب كان يمثل بما يمكن أن يعتبر رداءا محترما معتدل التميز مكون من نقبة مزركشة وصدرية ذات أكمام فوقها، و باروكات شعر مزينة وعادة مع حلى. على أية حال، فإن العديد من واهبي النذور قد جاءوا من أدنى السلم الاجتماعي وهو ما يستخلص من بقايا اللوحات التي استخدمت لهذا الغرض. ويمكننا أن نفترض بثقة أن الطبقات الدنيا من المجتمع والفلاحين وصغار الملاك لم يكونوا يستطيعوا تمويل نذرا، وكان لهم



صورة رقم ١: طاولة تحنيط المعجل أوزير حابي أو كما دعاها الأستاذ / منير بسطا في كتابه عن آثار سقارة "السريير الكبير لمعبد أبيس" وكذلك سرييرين صغيرين لتحنيط الأحشاء وجميعها صنعت من المرمر وتم الكشف عنها بين عامي ١٩٤١ إلى ١٩٧٤ م^{٣٥}

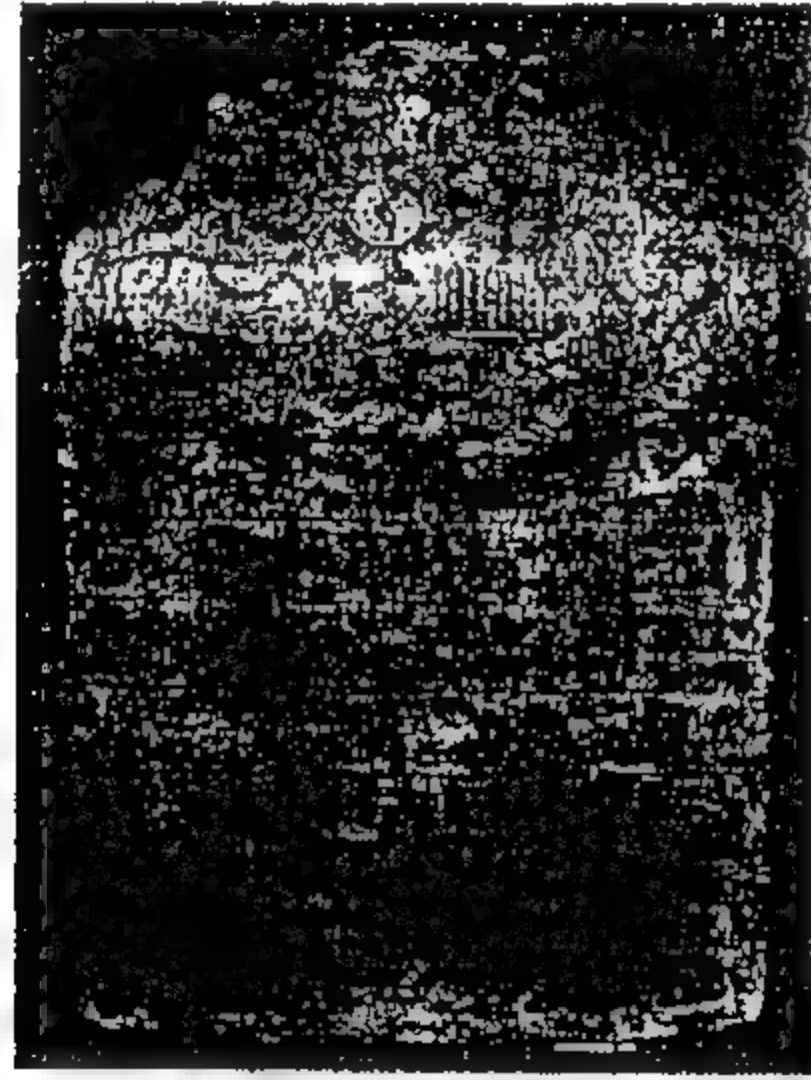
(صورة رقم ١) طاولة تحنيط المعجل أوزير حابي أو كما دعاها الأستاذ / منير بسطا في كتابه عن آثار سقارة "السريير الكبير لمعبد أبيس" وكذلك سرييرين صغيرين لتحنيط الأحشاء وجميعها صنعت من المرمر وتم الكشف عنها بين عامي ١٩٤١ إلى ١٩٧٤ م^{٣٥}



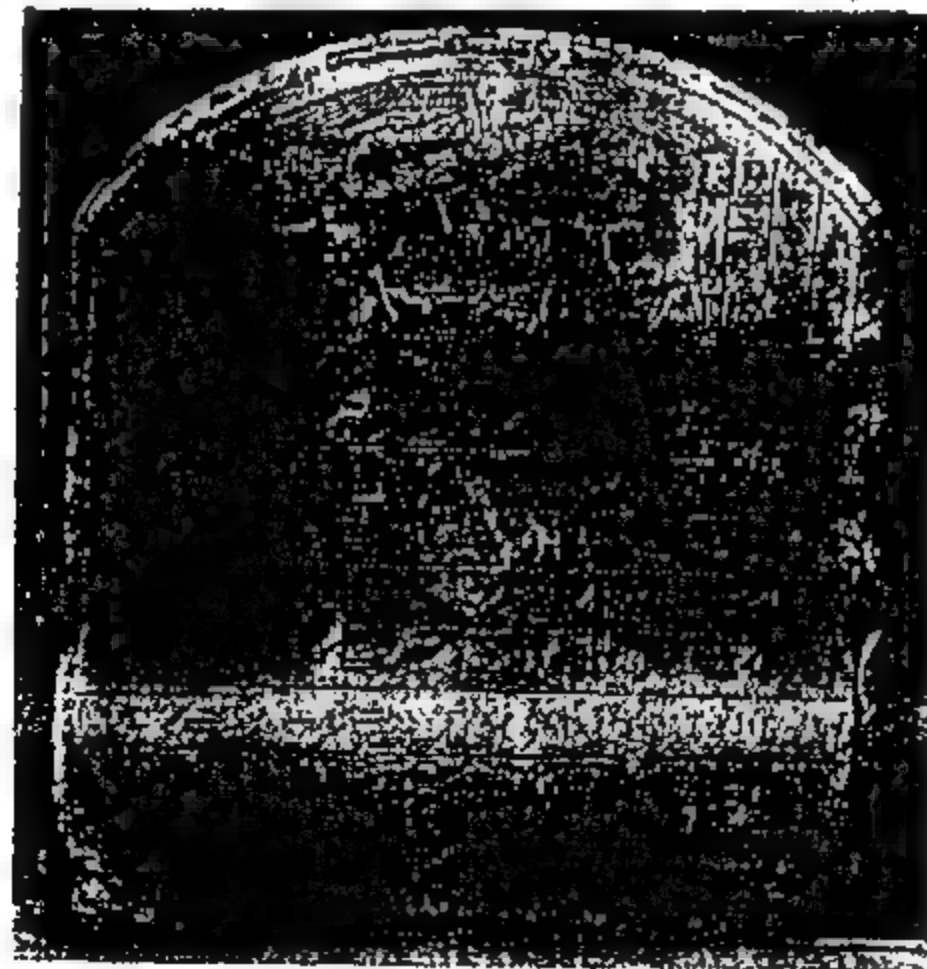
(صورة رقم ٢) لوحة يظهر فيها تمثييم بالمنظر العلوي ولم يتبق من الحيوان المقدس سوى الأرجل الخلفية، ويقف المعبود إلى اليمين، وخلفه شخص راكع تتدلى ذراعاها تجاه الأرض وأعلى رأس هذا الشخص توجد بقايا نقش رأسي وقراءتها على الأرجح: "عبادة المعبود أربع مرات 4 sn - sp ntr dw3".



(صورة رقم ٣) لوحة بسماتيك، اللوحة مقسمة لجزأين، يوجد بالجزء الأول شخص راكع، هو المكوس (⤵) في حضرة الحيوان المؤله (⤴) والذي مثل واقفا وأمامه مائدة قرايين. يشغل النص الجزء الثاني من اللوحة وهو مكون من ثمانية أسطر (⤵) مفصولة فيما بينها بخطوط محفورة.



(صورة رقم ٤) لوحة "بأ نحسي"، بالجزء الأعلى وفي المنتصف يوجد متعبد في وضع الركوع (⤵) وتصحبه جملة "العابد الإلهي *dw3 ntr*"، أما الثور المقدس حابي فقد مثل واقفا (⤴) وتوجد أمامه مائدة قرايين

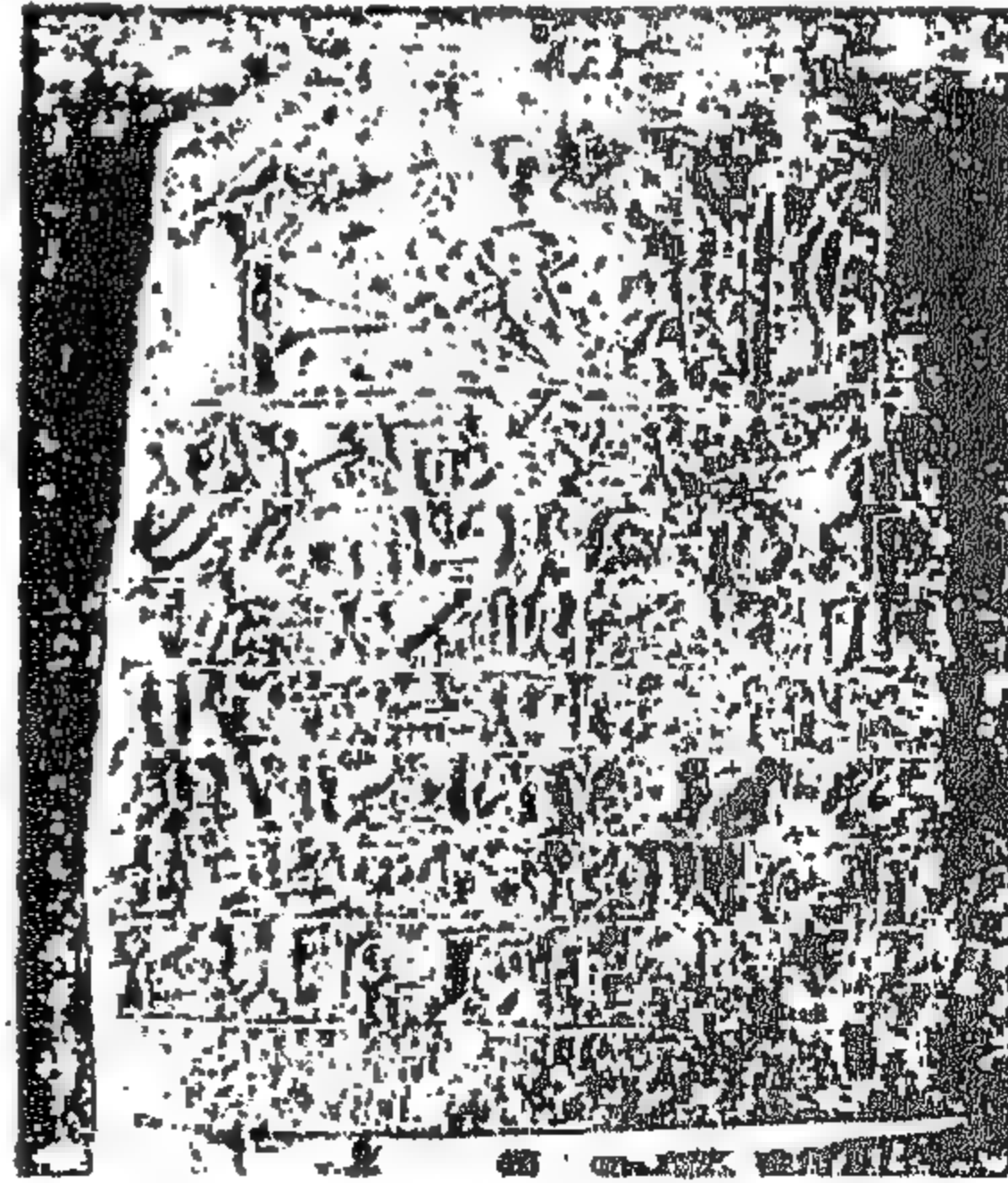


(صورة رقم ٥) لوحة "إيعحمس با وا إن حور" يشغل المركز تحت القمة المستديرة قرص الشمس الجنيح يتدلى من مركزه صلان يحوطهما عن يمين ويسار اسم حور البحتي، أسفل ذلك يشغل باقي الجزء العلوي من اللوحة المتعبد واقفا يتجه (⤵) سائرا نحو مائدة عامرة بأرغفة الخبز تفصل بينه وبين الثور المقدس الذي مثل واقفا (⤴) ونقشت فوقه كتابة عنوانية بجملة "حابي أوزير العائش"، هذا بينما تمتد خلف المتعبد ثلاثة أعمدة من الكتابة (⤵) تتكرر في السطر الأول من النص

الذي يتكون من تسعة أسطر يفصل فيما بينها خطوط محفورة ويحيطها والمنظر بأعلى خط محفور يدور حول اللوحة كلها والكتابة بالخط المبروغليقي (𓆎)، ويعود تاريخ الأثر للعام الرابع أو الرابع والثلاثين من عهد الملك "أمازيس (Vercoutter 1968, p. 59)

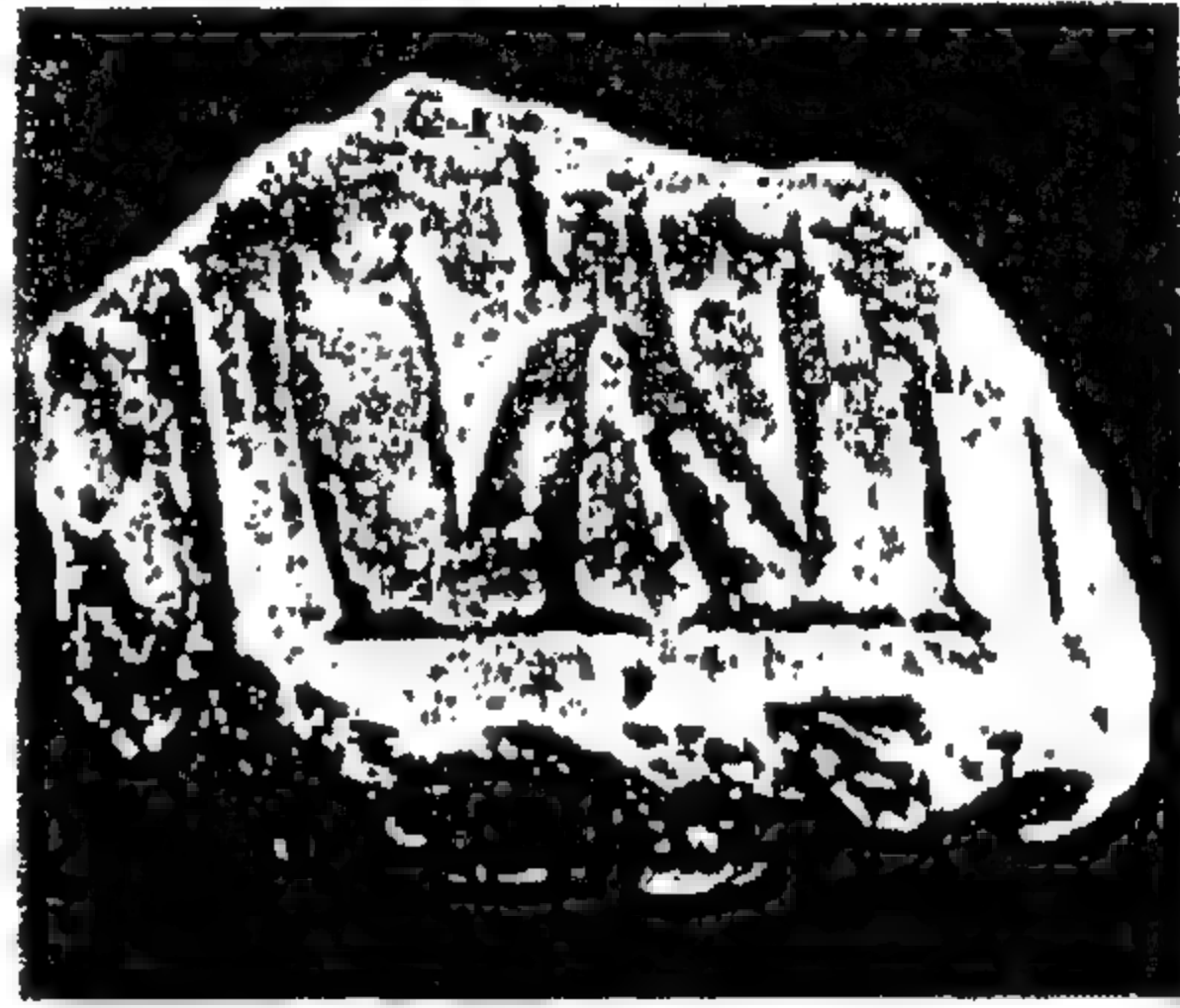


(صورة رقم ٦) تنقسم اللوحة المستديرة القمة إلى جزئين، بأعلى الجزء الأول وتحت القمة المستديرة نرى قرص الشمس الممجد، وبأسفله المنظر المعتاد: أبيس واقفا (𓆎) ويتعبد إليه شخصا راكبا (𓆎) حليق الرأس يرفع ذراعيه في وضع التعبد ويرتدي نقبة قصيرة. ويوجد أمام الحيوان المقدس مذبح محاط بزهرة لوتس، ويحمل الثور المقدس على رأسه قرص الشمس كالمعتاد والكتابات الموجودة هنا هي اسم "حابي - أبيس - أوزير" وقد خط فوق الحيوان. والنص العنقوي الذي يصحب المتعبد يقع في عامودين بالجزء الأعلى فوق رأسه ومدون بما العبارات: "الأب الإلهي والمعروف من الملك"، "مدير الضياع / مدير الأملاك (للتاج الأحمر)، الكاهن "ونرو"، حري ب، "خنم إيب رع".



(صورة رقم ٧) لوحة زوج عمة الملك شاشانق، قممتها أفقية لا مستديرة كما هو الحال في مثل تلك اللوحات، ولم يكتف المثل بذلك بل لقد شكل قمة اللوحة المستطيلة الشكل على هيئة مائدة قربان 𓆎 الجزء أسفل القمة مقسم لجزئين غير متساويين نقشا بنقش ضحل البروز، يصف "قساندييه" الجزء العلوي من اليسار لليمين كالتالي:

١. علامة الغرب ٩.
 ٢. الثور أيس جالسا وعلى رأسه قرص الشمس بين قرنيه ويبدو ذلك بالتصوير الجانبي وكأنه يحمل الهلال لا الشمس، ولم يظهر المثال أيا من علامات الثور المقدس. أعلى أيس حفر اسمه "أوزير أيس".
 ٣. جلد أبو المعلق على صارية.
- المعبود الثلاثي "بتاح-سوكر-أوزير" واقفا في ناووس مقوس الشكل وهو متوج بتاج الجنوب القمعي الأبيض، ويلتف في عباءة لا يخرج منها سوى الجزء الأمامي من الذراعين واليدين اللتين تقبضان على صولجان واس.



(صور أرقام ٨ و ٩ و ١٠) قطع صغيرة من الحجارة أعيد وضع صورة معبود عليها لتمثل هبة تقيّة للفقراء

حواشي الفصل السابع

¹ Maspero, G.: Le Sérapeum de Memphis, Tome I, Paris, 1882, Append., p. 54-55

² سليم حسن : ٢....، ج ١٢، ص ٨٢ و AR: Vol. IV, p. 497

³ AR: Vol. IV, p. 5.1 – 5.3

⁴ سليم حسن : القاهرة ٢٠٠٠، ج ١٢، ص ٣٢ – ٣٢١ و AR: IV, p. 513-14

⁵ سليم حسن : القاهرة ٢٠٠٠، جزء ٤، ص ٦٣٢

⁶ Alan R. Shulman : Ex-votos of the poor , JARCE , Vol. 6 , Cairo , 1967, p. 155-156

⁷ Vercoutter 1968, p. 1-2

⁸ ترجم "فركوته" هذا اللقب الذي يمثل وظيفة كهنوتية بالمندوب، وقد أشار "جاردنر" له بكلمة "depute"، وبدءا من الدولة الحديثة فصاعدا كان اللقب مختصا بالعسكريين، بينما وجد في العصر الأخير ومن الأسرة الثانية والعشرين كعلما على مندوبي ضيعات الآلهة، مثل ضيعة الإله آمون مثلا .

⁹ الإشارة واضحة لكون "مرنباح" لم يهدأ مثل قرص الشمس الذي لا يتوقف أبدا عن الحركة، وهي حركة ليست دائرة كما نعرف اليوم بل كانت في نظر المصري القديم مثل "السير" حيث فرق المصري القديم بين الكواكب بأنها تسير لتغييرها مواقعها وسماها (يسك ورت) أي التي لا تعرف التعب، بينما دعا النجوم (يسك سقم) أي : التي لا تعرف الفناء، وعلى ما يظهر فقد اعتبر أن الشمس من الكواكب السيارة لا من النجوم، وهذه الإشارة بدورها تلمح إلى الطقوس المستمرة التي تؤدي في خيمة التحنيط .

¹⁰ Vercoutter 1968, p. 3-4

¹¹ بالنسبة لكلمة nt^c تشير إلى طقوس تستخدم أثناء تحنيط العجل (Wb. 2, 355)، وقد

أشارت جملة وجدت رسالة ملكية إلى قيام الملك بتأدية طقوس معينة لجنازة الثور حابي كما يلي : mi nty r-tm m šfdw hn^c sš nb m mdw-ntr im.sn بمعنى " طبقا لما

هو سيكتمل في كتاب الطقوس وكل المكتوب، أو : المذكور، في كل الكتابات ذات الصيغة

المقدسة (حرفيا : كلام الإله) الموجودة بها" (Vercoutter, J. : 1968, TXT

(B), P.18 - note A) أي أن عملية تخييط الثور المقدس كانت كغيرها من الطقوس الدينية الهامة التي تخضع لما هو موجود في كتب الصيغ الدينية المحفوظة التي لا بد وأن يسير الكهنة والمخنطون على هديها والتي تشير بدورها إلى توارث هذه الكتب المنسوخة في "دور الحياة" الملحقه بالمعابد .

¹² يشار هنا بكلمة k3t إلى عملية التحنيط، وحول ورود الكلمة بهذا المعنى (Wb. 5, 98) و (Vercoutter, J. : 1968, TXT (M), P.85 - note H).

¹³ تشير الجملة إلى الإذن الذي حازه المكرس من الملك بإقامة لوحة داخل السيرايوم.

¹⁴ حيث فضل "فركوتيه" هذه الترجمة للفظ wd والتي يتضح منها أن المكرس كان مسئولاً عن تعبيد "طريق حابي" والذي توافق مع تنصيب الملك "أحمس الثاني - أمازيس" cf. Wb.3, 331, ref.12

¹⁵ Vercoutter 1968, p. 34

¹⁶ تعود الجملة على المكرس وتعود كلمة h^cw على الأجزاء الظاهرة من البدن (cf. Wb. 3, 37, ref.8) والجملة إذا هي إشارة إلى ملابس معينة خاصة بالجنائز، أو ترتيب زينة معينة للملابس بمناسبة الجنائز أو لإظهار الحداد، وعموماً فالفعل štت يرتبط بالحداد، وفي النصوص التالية E و G يظهر مخصص الرجل بجوار نفس الجملة لإظهار أن الزينة كانت لجسد

الشخص وليس الثور (Vercoutter, J. : 1968, TXT (C), P.29 - note E)

¹⁷ كان معنى كلمة 3b منذ بدء الدولة الحديثة هو "كف" أو "قطع" (Wb. 1, 6) ومع الأمثلة من لوحات السيرايوم في نصوص لوحات C, D, E, G نجد المعنى وقد اقتصر على "منع الغذاء" أي الصوم والتي تنوعت فهنا صام المكرس عن الغذاء جامده وسائله، بمعنى الخبز والجعة، بينما في النصوص E, F, G فهو يعنى الخبز والماء (Vercoutter, J. : 1968, TXT (C), P.30 - note H)

¹⁸ معنى الجملة غامض، حيث تشير كلمة swħ إلى النقبة القصيرة (cf. Wb. 4, 72) ومن هنا

قد تكون ترجمة الجملة أن المكرس كان عند الاحتفال عارياً، ويؤكد ذلك ما ذكره مكرس

اللوحة E (1.4) الذي أكد امتناعه عن كل طعام، وأضاف wnn (.i) h^cw (.i)

sdt.kw(i) أي "لقد بقيت عارياً، (وكنت) أرتعد"، وفي اللوحات التي ظهر فيها المكرس

مستلقياً على الأرض كان يتم تلوين جسده باللون الأحمر بدون الإشارة لوجود ملابس، أي

كونه عاريا، وينبغي إضافة أن كلمة swḥ كانت تشير إلى فعل معين يقوم به الكهنة حال الحداد (cf. Wb. 4, 72, ref.4) بمعنى "يعيد الارتداء من أجل شخص ما" .

Vercoutter 1968, p. 35,¹⁹

²⁰ سيكون هو الملك "بسماتيك الثالث" في المستقبل.

²¹ حرفيا "تلك التي من بلاد الحيثيين" . ففي الزمن الذي كتبت اللوحة فيه كان هناك مازال العديد من الحيثيين، ومن الاسم ربما نعرف أن زوجة أمازيس كانت آسيوية من رعايا الآشوريين، وربما كانت ابنة لأحد الأجانب الذين قدموا إلى مصر أثناء عهد الملك "نكاو الثاني"، وكون أبي الملكة يحمل اسما مصرية فذلك ليس بالدليل الذي يقوم على كونه مصرية، فقد حمل الأجانب الذين وفدوا إلى مصر منذ فترات بعيدة أسماء مصرية .

²² هي نفس كلمة الكاهن "سم" والتي كان كتاب ونساخ الأسرات ذات الأصل الأجنبي (٢٢ -

٢٥) يتجاهلون حرف التاء الأوسط، بينما ولحرص أهل الأسرة السادسة والعشرين على

تقليد وإتباع سنة الأيام الخوالي من نصوص الدولة القديمة فقد كتبوا اللقب بصورته القديمة .

²³ يناقش "فركوته" هنا موضوع الصيام فيذكر أن الأمير بسماتيك كان محروما من كل أكل

جاف أو سائل لمدة أربعة أيام، ويميز النص بين صيام الأربعة أيام عن صيام السبعين يوم الذي

لم يأكل الأمير خلاله سوى الخبز والماء ثم تضاف الخضار / أو البقول الخضراء بدون أن يأكل

اللحم طبعاً، أو يشرب المشروبات المصنوعة مثل البيرة - الجعة - أو النبيذ . وهناك نص

ديموطيقي يتعلق بموت الملك "بسماتيك الأول" يشرح بتفصيل أكثر هذا الموضوع، حيث

توجد به الجملة التالية bn pw.i swr irp bn pw.i wnm iw f [أنا لم أشرب

قط النبيذ ولم أكل قط اللحم] (Vercoutter, J. : 1968, TXT

(C),P.39~40-note G)

²⁴ ترجم "فركوته" كلمة sd بمعنى كنت أرعد "trembler" (Wb.4, 364) والتي قد

ترجم أيضا كنت لابسا être habillé والتي تتناقض مع قوله كنت عريانا j'étais

والكلمة تعطي أيضا الرعب الناتج عن الخوف في قاموس برلين الذي لا يوضح كون

الارتعاد من البرد الذي تمثله الجملة المزدوجة "كنت عريانا، (و) كنت أرعد" والذي يتفق مع

كون الليالي في مصر باردة جدا . إن البقية تحمى الكلى ph على وجه الخصوص وكذلك

البطن، وغياها سيكون محسوسا جدا للأمير معتاد على أن يرتدى ثيابا كاملة الهندام . ويلاحظ

المؤلف أن كلمة sd تستخدم في كل مرة يذكر فيها الارتعاد الذي يحدث في أجزاء كثيرة من الجسم والأرجل والعضلات بخاصة (cf. Wb. 4, 366, ref 5 & 6)، ومن هنا يفضل "فركوتيه" أن تكون ترجمة الجملة كما يلي : "كنت أرتعد (من البرد) بسبب كليتي (العاريتين)".

²⁵ ترجمت الباحثة كلمة smwt التي ترجمها "فركوتيه" بالكلمة الفرنسية Legumes التي تعنى بمعنى عام أي شيء أخضر من خضراوات المائدة أو الأعشاب كما ورد في Wb. 4, p.120 وتعنى أيضا أي بقول خضراء كما ورد في قاموس Clifton & Grimaux, No. 2, p.645 في شرح الكلمة ولعدم تفصيل صاحب اللوحة لكنه هذه الخضر أو النباتات الخضراء أو البقول الخضراء فقد ذكرت الباحثة كلمة البقول الخضراء أو الخضراوات عموما. بينما ذكر "فركوتيه" كلمة الأعشاب Herpes صراحة في المقدمة (p.xiv) وربما يقصد بها ذلك النوع من النباتات ذات الأوراق الخضراء والتي ما تزال غذاء متناول في ريفنا المعاصر مثل الخبيزة والجلالوين وغيرها من الأغذية التي تؤكل وحدها دون إضافة لحوم أو أي بروتينات معها ويعتبر مثلا تناول الملوخية المضاف إليها الليمون بدون استخدام لحوم أو شوربة لحوم في تصنيعها بل تصنع بالماء فقط هي الغذاء الواجب تقديمه في حال الحداد حتى اليوم في تقاليد النوبيين وتسمى هذه الوجبة "جـاكوتا" وربما كان هذا التقليد إتباعا لهذه العادات المصرية القديمة في الحداد.

²⁶ Vercoutter 1968, p. 44

²⁷ اللقب hwn هو لقب كهنوتي معروف في دندرة وربما كان المكرس ببساطة من كهنة حتحور (cf. Wb. 3, 53 & Belegst., 3, p.10 impr., col. B) ومن المثير للانتباه أيضا وجوده ضمن ألقاب كهنة باست، ويمكن القول بأنه لوجود معبد لباست في منف فقد وجد هذا اللقب في السيرايوم (Vercoutter, J. : 1968, TXT (F), P.45 -note A)

²⁸ يقارن "فركوتيه" هنا بين التعبير المصري r hbs m hh.i "حتى صارت غطاء / انسداد في حلقى" والمفهوم الفرنسي للكلمة بوجود تشابه في المعنى (Vercoutter, J. : 1968, TXT (F), P.46 -note I) وترى الباحثة وضوح الشبه أكثر بالكلمة العربية "حبس" أو الفعل "احتبس" للصوت وحتى بنفس اللفظة في اللغة المصرية القديمة والعربية لتوحد الأصل السامي للغتين، (cf. Wb. 3, 64, ref.13 & 14)، وربما كان ذلك لأنه كان يهتف

الفصل الثامن

المعبودات الموجه إليها لوحات الذنور و لوحات الهبات أبيس

هو "الحياة الثانية لبتاح" وهو تجسيد أوزير، وهذا هو الاسم الذي أطلق على ثور منف المقدس الذي كانت عبادته من أقدم العبادات بها حيث جاء به إلى منف الملك "كاكاو" هو الملك الثاني من ملوك الأسرة الثانية الفرعونية ويلقب "لب رع". وقد دعى الثور أحيانا باسم "ابن بتاح" أو "ابن تمو-آتوم" و "ابن أوزير". حيث: أطلق عليه في نصوص الأهرام "ثور الشمال"، وفي متون التوابيت في الدولة الوسطى اسم "مرو"

وقد صور على هيئة ثور يحمل قرص الشمس وصل بين قرنيه، وينقش فوق كتفه نسرا ناشرا جناحيه، وعلى ظهره فوق الجزء الخلفي ينقش جعل مجنح. ويقف الثور عادة فوق قاعدة مستطيلة، ينقش عليها اسم وألقاب من قدم التمثال وقد ينقش على القاعدة أيضا منظرا لذلك الشخص راكعا في وضع تعبد أمام الثور. الثور حاي طبقا للمواصفات التي أوردها المصريون القدماء عنه وكما وجد في التماثيل البرونزية.

وطبقا لهيرودوت (الكتاب الثاني) فإن حاي يكون عجل مولودا لبقرة لا تستطيع انجاب ذرية غيره "ويقول المصريون أن ضياءا ينزل من السماء على هذه البقرة، ومن هذا الضياء ينجب حاي. هذا العجل المسمى أبيس تكون له العلامات التالية: أنه أسود اللون، على جبهته بقعة بيضاء مربعة، وعلى ظهره شكل نسر، وفي ذيله خصلة شعر مزدوجة، وعلى لسانه شكل جعل".

عند وفاة العجل كان يطلق عليه "أوزير أبيس" أو كما أطلق عليه الإغريق "سيرابيس"، ويسمى مكان دفن عجول أبيس "السرابيوم"، وقد كشف "ماريست"

تلك المقابر في سقارة و امتد استخدامهما من عهد الملك "أمنحتب الثالث" - الأسرة الثامنة عشرة - وحتى العصر الروماني. وقد تم بناء مقصورة فوق كل مقبرة (وتم الدفن في مقابر تعلوها المقاصير تسير في عدة دهاليز محفورة يضاف إليها مقصورة مع كل دفنة لثور متوفي).^٢

كان أبيس يعيش في حظائر تقع بالقرب من معبد بتاح، وذكر هيرودوت أن أعمدة هذه الحظائر التي تحمل الأسقف هي تماثيل (يظن هارت أن لها شكل إنسان وبرأس حيواني) يصل ارتفاعها لحوالي سبعة أمتار. ويشير حجر (لوحة) بالرمو والذي يعد ثبنا مختصرا بأهم الحوادث خلال عهود ملوك مصر المبكرين إلى أن الثور أبيس - حابي كان يعبد منذ بواكير الأسرات المصرية من عهد الملك دن (الأسرة الأولى). وقرن الملوك أنفسهم به في الصورة الحيوانية كمصدر للحياة والخصوبة. ودعى الملك منذ عهد استخدام الصلايات - وهي النموذج البدائي للوحات - بالثور المنتصر.^٣

وبمناسبة وفاة أبيس كانت مصر تحتد وكأنها قد فقدت الحاكم نفسه. فكان يتم تحنيط الثور على أسرة من الألباستر - وجد بعض منها بالسرايوم - لها شكل الأسد. وكانت جنازته مناسبة للتباهي والعظمة، عن طريق رجال يقومون بحمل الزحافة التي تحمل الثور المحنط، وكان مكان الدفن يقع في الجزء الشمالي من صحراء سقارة، وهي الجبانة المشرفة على العاصمة منف حيث عاش أبيس. وفي عام ١٨٥١ قام مارييت بالكشف عن مداخل الثيران المقدسة التي عرفت بالسرايوم حيث نحتت الصخور لدفنات أبيس بشكل أقيية احتوت على توابيت ضخمة من الأحجار الصلبة بلغ وزن بعضها حوالي سبعين طنا وذلك لحماية الثروات المدفونة مع الثور من النهب - وقد نُهبت بالكامل رغم ذلك. وتعود بعض الدفنات لعصر الدولة الحديثة، ولكن غالبيتها تعود لمنتصف القرن السابع قبل الميلاد وما تلاه. وفي الحقيقة فلا يوجد دليل

أثري أو نصى على أن دفنات الثور قد انقطعت أو توقفت خلال الاحتلال الفارسي، وأن الملك الفارسي قمبيز قد قتل الثور ليثبت أنه ليس إلها بل مجرد لحم ودم، بل كانت تلك القصة التي رواها هيرودوت مجرد جزء من نية هيرودوت لتشويه قمبيز. وكان أبيس يتحول لأوزير بعد موته، وهي صورة أوزير - أبيس التي تحولت لاسم "سيرابيس" والذي صار على رأس الثالوث الإلهي للإسكندرية في العصر البطلمي.

آتوم

"التمم" لليوم أو الليلة، ويمثل عادة شمس المساء (المغيب)، ويرتدي تيجان مصر العليا والسفلى. يقبض بيمنه على صولجان الحياة ويسراه على صولجان القوة. وصار "نفر آتوم" ابنا للرب "بتاح" و المعبودات "سخت" أو "سخمت" أو "باست" ممثلا لقوة الحرارة المنبعثة من الشمس حال شروقها.^٤

ويحمل اسمه معنى "الاكتمال" أو "التمام" ويدعى "سيد أيون" - عين شمس الحالية. وهو يصور عادة بشكل بشري، ويرتدي على راسه التاج المزدوج، ويمثل الشمس الغاربة. ويرتبط بآتوم من الحيوانات الأسد والثور والكبش والسحلية. وعندما يرد في شكل الثعبان يشير لكارثة كونية لم ينج منها سوى آتوم وأوزير.

آمون

يرمز تاجه لكونه ربا للسماء، ويتكون من لبدة تعلوها ريشتين عاليتين. وتنقسم كل ريشة بدورها إلى قسمين رأسيين حيث ترمز الشائبة لنظرية التوازن التي تعكس نظرة المصري للعالم و ترمز كذلك لفكرة الأرضين أي جنوب و شمال مصر. وترتبط البطة النيلية بآمون كطائر رمزي له وكان الحيوان الأقدم له هو الكبش ذى القرون المتعرجة ربما اختير نظرا لقوته الحيوية. ويحمل قارب آمون المقدس الذي سماه المصريون "أوسر حات" على مقدمته رأس كبش. ويعني

اسم آمون "المخفي" ولقد وصفه المصريون أيضا بأنه كثير الأسماء (عشا رنو) - مثل آمون كم آتف، و آمون كاموتف وغيرها. ويعد أقدم ذكر لآمون هو الموجود في متون الأهرام بدءا من الأسرة الخامسة. ولقد ظهر لقبه "ملك المعبودات" أول ما ظهر على المقصورة البيضاء الخاصة بالملك "سنوسرت الأول من الأسرة الثانية عشرة".


وبدءا من الأسرة الثانية عشرة تسمي بعض الملوك بأسماء تتضمن اسم المعبود مثل "امنمحات" و "آمون حتب"، بل ولقد نسب بعض الملوك أنفسهم إليه لسببا مباشرا مثل الملكة "حاتشبسوت" والملك "آمون حتب الثالث".

وقد كرس له معبدا الكرنك أو "إبيت إيسوت" بمعنى الحرم أو بمعنى (ذلك الذي لا تحصى أماكنه)، والأقصر أو "آمون إم إبيت رسيت" بمعنى (آمون في مقصورته الجنوبية) شرق النيل بالأقصر كذلك كان له معابد أو مقاصير بالبر الغربي للنيل مثل المقصورة التي سميت "آمون جسر منو" والذي كان جزءا من معبد الدير البحري و "آمون جنم" وكان يوجد بالحى الجنوبي لغرب طيبة بدير المدينة. وقد وصل كذلك للشلال الأول من النيل بالنوبة وظل سلطانه مزدهرا حتى بعد أن فقدت مصر سلطاتها على هذه المنطقة، فقد خرج منها - من الشلال الرابع بالتحديد أسرة محلية نسبت نفسها لآمون وقاموا بغزو مصر ومحاولة توحيد شطرى الوادي فيما عرف بالأسرة الخامسة والعشرين الكوشية، ولم يكتفوا بنسب دولتهم لآمون بل بدلوا لقب "ابن رع" بلقب "ابن آمون" أمام خراطيشهم. ومن عصر الرعامسة وفي العصور المتأخرة صار آمون حاميا للضعفاء، وقامت أمام بوابات معابده تماثيل له يتقرب لها الضعفاء ويتقدمون بمظالمهم أمامها ليقوم المعبود بالفصل فيها، وتلقب حينئذ بلقب "وزير الضعفاء".


وأثري عالم الكهان من حوله بكثرة ما كرم الملوك من أمثال تحوتمس الثالث و أمنحوتب الثالث، ورعمسيس الثالث في بلاطه من كنوز أرايدي وما حوله من أقاليم

الأرض. وبلغ نفوذ كهان طيبة من الثراء وقوة النفوذ واتساع السلطان ما لم يبلغه أمثالهم في العالم المعروف يومئذ. وطغت شهرة آمون فعمت البلاد بحيث لم يعد لأرباب الأقاليم القديم منها والحديث شيء من قوة إلا في بلاطه وتحت رايته كما ذكر سيرج سونيرون.

شكل آمون مع موت و خونسو الثالث الكبير لمدينة طيبة، وتعنى كلمة آمون "الخفي" وقيل أن آمون هو ابنا لبتاح، وأنه قد اغتصب لنفسه كل صفات ونعوت المعبودات الأخرى. وقبل إجلاء الهكسوس على يد "سقن رع" كان آمون يعتبر إلها محليا لطيبة، وتبعاً لذلك صار إلها قوميا لمصر. وقيل بأنه هو صانع الأشياء التي فوق (العلوية) والتي بالأسفل، وبأن له أشكال أكثر من أي إله آخر. لقد صنع المعبودات، ونشر السماوات، وأوجد الأرض، وهو سيد الخلود وصانع البقاء.

وقد مثل واقفا على قاعدة ممسكا صولجان واس بيسراه وعلى رأسه قرص الشمس والريش المرتفع  ويمثل أيضا جالسا على عرش مزخرف بأعمال النقش المفرغ والتي تمثل أشكال إيزة ونبت حت (نفتيس) وأوزير. وعلى القواعد دعى "آمون رع، سيد عروش الأرض، ورئيس إيبث (الكرنك)، سيد السماء، أمير طيبة"

أنبو

إله للجبانات والتحنيط، أكثر صوره شيوعا تمثله في هيئة الكلب الصحراوي البرى بأذنيه المرفوعتين، وذيله المتدلى . وهو يرتدي عقدا يحمل قوى سحرية ويحمل شارة أوزير فوق منتصف جسده. ومن المؤكد أن الرداء الأسود لأنبو هو رداء رمزيا لا حقيقيا، فهو يمثل استحالة لون الجثث بعد معاملاتها بالنظرون ولتلطخ اللفائف الجنائزية الكتانية بالمواد الراتنجية خلال التحنيط. ويمثل السواد كذلك الخصب المنسوب لغرين النيل الذي ينتج المحاصيل الغنية ويقترن بفكرة البعث وإعادة الحياة. ولقد نبعت فكرة تأليه أنبو من مراقبة الكلاب البرية وهي تنبش القبور

الضحلة وتلتهم الجثث الجيفة في عصور ما قبل الأسرات ولذا بأ الناس في تقديم القرابين له بل وجعلوه مسئولا عن عملية التحنيط عسى أن يمنعه الشعب والمسئولية الملقاة على عاتقه من نبش القبر وإخراج الجثة والتهامها، ذلك الأمر الذي يحرم صاحبها من الخلود لعدم وجود جسده الذي سيستعمله مرة أخرى بعد البعث.

ولقد أطلقت عليه عدة نعوت مثل "خنخي إمنتيو" أو (اول الغربيين) بمعنى المتوفين في الجبال. و "خنخي سا نثر" أي (المشرف على خيمة المعبود) وهي الخيمة التي قام فيها أبو بمعاونة جحوتي بتحنيط أوزير.. ولقب كذلك بلقب "تبي جو إف" أي (الذي فوق جبله). والذي يشرف من أعالي تلال الصحراء على الجبال وأيضا "نب تا چسر" أي "سيد الأرض المقدسة" ويعود الاسم على الصحارى التي تقع بها الجبال. ويحصر نعت آخر أبو مع عملية التحنيط وهو "إيمي وت" أي (ذلك الذي داخل مكان التحنيط).

ويتم تمثيل دور أبو في طقسة فتح فم المتوفي لينعم بالطعام والشراب والكلام في العالم الآخر عن طريق كاهن يرتدي قناع ابن آوى وذلك لأن أبو هو من أحضر حجر السماء "بيا إن بت" - أي الحديد - لصناعة الفأس السحري المطلوب لهذا الطقس.

وفي العالم الآخر يظهر أبو في تصاوير "كتاب الموتى" في "قاعة الحقيقتين" حيث تتم عملية وزن القلب. يمثل واقفا بجوار الميزان، وأحيانا ما يقوم بضبط الاتزان للكفتين، ويوصف بأنه "ذلك الذي يحصى القلوب" ثم يقود أبو أولئك المبرأون من الخطايا تجاه عرش أوزير.

وقد كان ابنا لأوزير ونبت حت طبقا لبعض الأساطير، وفي أساطير أخرى كان ابنا لرع. وهو من آلهة الموتى والعالم الآخر الرئيسية. وهو يشرف على تحنيط المتوفي ثم يقوده في حضرة أوزير. ويصور دائما واقفا بجوار خشبة التحنيط وإحدى

يديه ممتدة تلمس الجثمان المحنط وقد اختلط أبو أحيانا مع المعبود وب-وات (فاتح الطرق-رب أسيوط) وهو إله آخر يحمل نفس رأس ابن آوى، ومنحت صفات أحدهم للآخر.

أوزير

هو ملك العالم الآخر وقاضى الموتى، ابن "جب" و"نوت" وزوج "إيزة"، ولقد اغتيل من أخيه الحاقد "ست" الذي قتله "حور" انتقاما لأبيه أوزير. وطبقا لبلوتارخ فقد كان أوزير (الملك الصالح والحكيم لمصر الذي أفنى عمره في تحضير شعبه وتحسين أحوالهم وإخراجهم من الانحطاط والهمجية، وانطلق ليفعل بالمثل لباقي أمم العالم. وعند عودته فإن أخيه ست مع سبعين شخصا من أتباعه وملكة إثيوبيا تآمروا ضده... وباقي الأسطورة معروف) ويمثل أوزير بشكل ملك محنط مرتديا التاج القمعي لجنوب مصر تحفه ريشتان وممسكا بالشارات الملكية المثلثة في المذبة وعلامة الحقا وأشكاله شائعة بشدة [٨].

وقد كان أوزير أول من ولى عرش مصر من البشر المؤلهين، وتصويره في صورته وتمثيله التاريخي على هيئة ملك متوج بتاج مزدوج يجمع بين عرشى الصعيد وبين الريشتين اللتين ورثهما من عنجتي رب مدينة عنجة، ثم ما يراه زيته من أن اسم أوزير يمكن ترجمته كرسى العين أو مقلة العين، وهي ترجمة تجعله قريبا من أسماء البشر دون أسماء المعبودات وتدعو إلى الظن بأنه كان زعيما بشرا قبل أن يكون إلهام معبودا. وما أكدته الأساطير ونصوص الدين من المعبودات بين طائفة من أرباب الدلتا ورباتها بأوزير وقصته، ومنهم إيسة ونبت حت وحور والبو وويوات، وهو ربط ينم عن قيام نوع من التقارب السياسى بين مواطن عبادتهم وبين جدود مدينة أوزير في عهد توفر لها فيه من السلطان السياسى ما دفع غيرها إلى التودد إليها والارتباط بها. وصف أوزير بصفات الملك لم يظهر في غير الأساطير المتأخرة دون القصص

المبكرة، واكتفت متون الأهرام باعتباره ملكا على الموتى ولم تهتم كثيرا بقصة اعتلائه عرش الأحياء.

كانت منطقة نفوذه هي دوات أو العالم الآخر ظهر كآدمي منذ عهد الملك "إسيسى" من الأسرة الخامسة. يصور على شكل مومياء تخرج فيها اليدان من لفائفها حاملة رموز الملكية وهي السوط والمذبة. وتواجه يسمى الآتف ويتكون من قرني كبش فوقها تاج الجنوب القمعى الشكل تكتنفه ريشتين من الجوانب. اسمه يكتب بشكلين العين والعرش مما جعل ترجمة الاسم ربما تكون "ذلك المستقر على العرش" أو "الاجتمع مع إيزة" باعتبار أن العرش هو اسمها. ومن ألقابه المقدم أو إمام الغربيين "خنخي إمنتيو" ويركز الاسم على طبيعته الجنازية كحامي للموتى وحيث تقع معظم الجبانات غربى النيل. وذلك "القاطن في عنجتي" في إشارة لمقره الشمالى في بوزيريس بالدلتا. وذلك "القاطن في أون - هليوبوليس" إشارة لربطه بآلهة المذهب الشمسى. وذلك "المستقر في كوكبة الجبار - أوريون؟ - في فصل في السماء وفصل في الأرض" في إشارة لتحول الملك (أي أوزير) لإله نجمي بعد الموت (أو التحاقه بالنجوم)، ولقب "المستقر في بيت الأسرار" في صلة تربطه بالمعبودات العقرب سلكت التي تحمي بقايا المتوفى. ثم نجد لقب "المعبود الذي في خيمته" أي في خيمة التحنيط وهو دور مستعار من إنبو.

وبمجرد موت الملك كان يتحول لأوزير كملك للعالم الآخر أيضا. وقد تدرج الإيمان بأوزير في مصر من عصر ما قبل الأسرات حيث انتهت أسطورته باغتياله من قبل أخيه ست أي حياة أرضية خالصة. ولم يأت ذكر لتقطيع جثته في نصوص الأهرام بل مجرد وقوعه على جانبه ميتا. وفي الدولتين الوسطى والحديثة تبلور دوره كإله جزري يناديه المتوفى لضمان القرايين - وهو النداء الذي كان موجهها أصلا لإنبو. وحينذاك - تحديدا في الدولة الوسطى ظهرت النصوص الدالة على تقطيع جثمانه ثم إعادة جمع الأشلاء من إيزة ونبت حت، وانتشرت عبادته ثم سادت في الدولة الحديثة

باعتباره "سيد الكون" و"حاكم الأبدية". وتضخمت ألقابه التي تربطه بعالم الموتى والتي وردت في التسيحة رقم ١٤٢ من نصوص كتاب الموتى والتي وصفته: "القاطن في روستاو - أي الجبانة لكونها مدخلا للعالم الآخر -، المستقر في بحيرة بوتو، المستقر في منف، البابون، سيد الريشتين، المخيف". ولقب منذ القديم بلقب "ونن نفر" أي المخلوق الطيب. وقد ارتبط مع رع كمثيل له تحت الأرض. وهو رب الغلال، وهو من استولد حور من إيزة بطرقها السحرية.

كانت أهم مراكز عبادته هي أبجو أو أبيدوس - العرابة المدفونة حاليا، حيث كان يقام احتفالا سنويا تعرض فيه مأساة أوزير تمثيلا يشترك فيه أهل البلدة والزوار في موكبين هما موكب وبواوت أو "فاتح الطرق"، ثم ثم الموكب الرئيسي الذي يحمل فيه هيكل المعبود في قارب يجتري من معبده جنوب غرب أبيدوس إلى قبره الرمزي في بلدة تسمى "بقر" وأثناء ذلك يدور صراع مرير بين كهنة أوزير وأتباعه المخلصين وبين أتباع ست. والخطوة الثالثة من الاحتفال كانت العودة إلى المعبد حيث يتم بعث أوزير بالصلوات والطقوس السحرية فيما يشبه تماما طقوس عيد الميلاد المجيد عند إخواننا المسيحيين، وهو ما لاحظته أباء الكنيسة الأول من تشابه كما ذكر "ديورانت" ومما سيأتي تفصيله في تأثير العقائد المصرية المتأخرة على الديانات السماوية اللاحقة لها في سلوك المؤمنين بتلك الديانات طبعاً لا في جوهر الدين ذاته.

ويلعب أوزير الدور الرئيسي في محاكمة المتوفي الذي تعرض أعمال المتوفي في حضرته حيث يجلس أوزير على عرشه ويعمل على ألا تدخل الأرواح الشريرة للفردوس فهو الممثل للأمانة والاستقامة. ويتم وزن القلب الخاص بالمتوفي ومن ثم تعلن براءة الصالح ويتقدم لحضرة أوزير برفقة الإبن حور.

ولقد تعددت مراكز عبادة أوزير وادعى كهنة معابدها أن قبر أوزير يوجد في منطقتهم وأهمها ليتوبوليس وهليوبوليس ومنف في الدلتا، و هيراكليوبوليس و

هرموبوليس في مصر الوسطى. بينما كان أقدم هيكلين له هما الموجودين في جبدو أو بوزيريس - أبو صير بنا الحالية في وسط الدلتا، و أبجو أو أبيدوس في الجنوب. ولأوزير تم تكريس الجهة الشمالية من معبد آمون بالكرنك وحيث بنت العابدات الإلهيات للأسرة الخامسة والعشرين (أمريديس وشبن أوبت) هيكلًا له تم ربطه فيه مع شجرة البرساء المقدسة، وتم بناء مقصورة ثانية في الأسرة السادسة والعشرين (عنخ إن إس نفر إيب رع) قدمت إلى "ونن نفر سيد القرابين".

ولم ترتبط شهرته وانتشار عبادته بمكانة أتباعه السياسية، بل ارتبطت بالطابع الجنائزي الذي اتصف به. ويبدو من سيرة هذا المعبود أن كهانه الذين كانوا وقفًا على خدمته قد اكتفوا بشهرة معبودهم الشعبية وما نشأ حوله من معتقدات، فلم تظهر لهم أطماع سياسية كتلك التي ظهرت لنظرائهم من كهان الأرباب الأخرى^(١) وارتبط به بعض أجزاء جسده التي استخدمت كتائم للحماية للشخص الحي و للمتوفي وأشهرها:

عامود جد 𓆎: تعني الكلمة "الثبات" في المصرية القديمة، وقد ظهر هذا العامود كرمز للعبادة الأوزيرية منذ بدايتها. ويعطى شكل العامود معناه فهو عامود تخترقه أربع قضبان مستعرضة والذي فسره المصريون أنفسهم في كتاب الموتى بكونه فقرات عامود ظهر أوزير والذي يرفع الملك عامود ذهبيا منه في عيد جلوسه المعروف بعيد سد لتجديد قوته. وكان يتم الاحتفال بإقامة عامود جد في معابد أوزير في منف وبوزيريس.

إيزة

زوجة أوزير وشقيقته، وترتدي الكرسي كتاج لها واسما، وتمثل أحيانا وهي جالسة ترضع طفلها حور القابع على ركبتيها عند ثديها الأيسر 𓆎. ويعلو رأس إيزة

قرص الشمس يحوطه قرني بقرة ☩ حيث كانت البقرة تجسيدا حيوانيا لها كرمز للأمم بين البشر والحيوان.


وصفت إيزة ولقبت بأنها "عظيمة السحر - ورت حقات" ضمن صفات أخرى كثيرة جعلتها على رأس المعبودات المصرية طوال العصور الفرعونية وحتى العصر الروماني الذي عبرت فيه عبادتها الضفة الأخرى للبحر المتوسط وتم بناء العديد من المعابد لها في قلب روما وفي جزر البحر المتوسط الشرقية. وكذلك كان الحال بمصر فحيثما عبد أوزير كانت زوجته معه بالإضافة لاهتمام النساء بها في العصر اليوناني كربة للولادة.

وايزة هي أم حور، ذات القوى السحرية الخارقة، وهي الأم الرمزية للملك. ويكتب اسمها بشكل العرش ☩ مما يشير لدورها الهام في نقل الملكية لمصر (من خلال موافقها مع زوجها وابنه المعروفة من سياق الأسطورة الأوزيرية)، وهي تظهر بتاج يمثل كرسي العرش أو تاج يتكون من قرني بقرة بينهما قرص الشمس، وارتبطت بها تيممة تسمى "تيت" ☩ وهي مكونة من جديلة وأنشودة معقودة من أمام ربما بعلامة الحياة. وقد وجدت لها مقاصير ومعابد في مختلف أرجاء مصر مثل معبدها في بهيت الحجر شمال شرق الدلتا وفي الجزيرة ومدينة هابو وجزيرة فيلاي، بل إن عبادتها عبرت البحر المتوسط فصارت لها مراكز عبادة في أثينا وجزيرة ديلوس ومدينة بومبي وخاضت المسيحية قتالا شرسا لتقويض عبادتها.


المعبودات الكبرى "إيزيس" كانت في الأصل العرش مؤلها. وعلى هذا المنوال غدت إيزيس "العرش الذي صنع الملك"، "الأم الكبرى" المتعلقة بابنها "حوزس" الوفية لزوجها أوزيريس رغم كل ما عانتة - وهذه شخصية فتنت حتى غير المصريين وكان لها أتباع، بعد انحطاط مصر في طول الإمبراطورية المصرية وعرضها.

ويعتقد كورت زيته أن اسمها مشتق من اسم أوزير وأنه يدل على معنى المقر أو العرش، وكانت تعبد بمدينة پرحبت التي قامت على أطلالها واحتفظت باسمها مدينة بهيت (الحجر) الحالية.

بـاسـت

المعبودة الهرة ابنة إله الشمس. كانت في صورتها الأولى على هيئة اللبؤة ، واستمرت حتى الألف الأول ق.م حتى انتشرت صورتها القطية. ولا نستطيع الربط طبيعتها واسمها من حيث فقه اللغة، فاسمها يكتب بالخط الهيروغليفي بشكل إناء عطور مختوم من الألباستر ربما يرمز للتطهير الطبقي المرتبط بعبادتها. ومن حيث كونها ابنة للمعبود رع فهي تمثل عينه التي يلجأ لاستخدامها للانتقام. وفي العصور المتأخرة كانت هي قطة رع التي تهمز الثعبان أبوفيس في العالم الآخر.

ويوجد لباست ابن ذى رأس أسد هو مبحوس وهي من جهة أخرى أما لنفر آتوم ولحور الطفل مما يفسر علاقتها بالعطور والملكية. كان أهم مركز لعبادتها هو شمال شرق الدلتا في مدينة بوباسطة وهو الاسم المشتق من كلمة بر باست بمعنى "بيت باست". في القرن الخامس قبل الميلاد وصف المؤرخ اليوناني "هيرودوت" الاحتفالية الخاصة بعيدها في بوباسطة كأكثر الاحتفالات صخباً في مصر كلها، وقرنها ب المعبودات اليونانية "أرتيميس".

وهي تمثل حرارة الشمس الهادئة الجالبة للنمو والخضرة، وهي تمثل برأس لبؤة عليها قرص شمس وصل على جسد بشري واقفة أو جالسة وأحياناً تمثل برأس قطة. و تحمل في يدها اليمنى شخشيخة ، وتحمل سلة بيسراها. وكان بر باست معبدا رائعا بني من أجلها.

وكان لها معبد في حي من مدينة إنب حـج يدعى عنخ تاوى، وربما اعتبرت فيه صورة للمعبودة سخمة زوجة بتاح. وذكرت نصوص الدولة الحديثة هذا المعبد.

واحتفظت آثار العصور المتأخرة بجبانة للقطط في منطقة مسورة شرقى السرايوم البطلمي في سقارة.


وكانت المعبودات "باستت" قد احتلت الميزة الأولى في عهد الأسرة الثانية والعشرين بين آلهة الدولة وكانت تفضل بوجه خاص على المعبود "ست" وكانت صورة "باستت" تصور كثيرا وقد احتلت في الواقع المكانة التي كان يحتلها "حور" في (إدفو) و"حتحور" في (دندرة). أما "باستت" نفسها فتعد نفسها رئيسة الأسرار وكاهنة "آتوم".

في احتفالاتها كان يتم هنز الشخصيشخة الخاصة بها والمعروفة بالصلصلة وهي تمثل العلامة اليوبيلية للمعبودة و تنتمي أصلا للربة حاتحور ولكن كان يتم وضع تجسيد للقطعة عليها كما وصفها بلوتارخ عام ١٠٠ ميلادية وكما وجدت لها بعض النماذج التي صنعت من البرونز. وفي سقارة لعبت باستت دورا في الطقوس حيث دعيت "سيدة عنخ تاوى" وهو أحد أحياء سقارة ووجدت كذلك مقبرة للقطط في سقارة - جبانة منف.

بتاح

المعبود المعتبر كخالق في منف ويصور واقفا في هيئة بشرية برأس ناعم - ربما كان أصلع أو يرتدي ما نطلق عليه لبدة - مرتديا عباءة حابكة وعقد عريض يغطي صدره مع لحية طبقسية. ويمسك بجماع يديه صولجان الحكم أي الواس وأعلاه علامة الحياة وعمود جد. وعلى مدار التاريخ المصري القديم ثبت الشكل الذي يظهر به بتاح على الوصف السابق. ويدل اسمه على لقبه ومجال حمايته فهو يعني الفعل "ينحت" ولا عجب فهو راعى الفنانين والعمال وظل اسمه يكتب بدون المخصص الدال على كلمة إله حتي الدولة الحديثة، ولكن ذلك لم يمنع الملوك من قرن أسمائهم به مثل مران بتاح أي "محبوب بتاح" وسيبتاح أي "ابن بتاح" وغيرها. وظهر من عدم

ورود اسمه كثيرا في نصوص الأهرام أنه كان قليل الارتباط بالموت والعالم الآخر، ولكن رغم ذلك فطقسة فتح الفم التي تتم أمام قبر المتوفي يقوم بها بتاح ممثلا في الكاهن ستم وهو من كهنة بتاح حيث كان بتاح هو من نطق بأسماء المعبودات لخلقهم ومن ثم يقوم كاهنه بتقريب أداة معدنية تشبه الإزميل من فم المتوفي ليفتح فمه ويتلقى الطعام والشراب بعد الموت وهو ما يعضد كونه ربا للعمال. ورغم ارتباطه بمنف، فنجد بتاح في كل المعابد الكبرى بمصر والنوبة، وله نسب الكهنة إحدي نظريات الخلق التي جعلته أصل كل المعبودات وواهبها النفس، وفيها أن بتاح خلق نفسه بنفسه ثم فكر في خلق الكون وبنّيته وبنطقه تم ذلك. ولقد حاز بتاح صدارة المعبودات في منف واشتهر بلقبى "بتاح جنوبي جداره - بتاح رسى إنسب. إف" و "بتاح الجميل الوجه - بتاح نفر حر". وفي معبده كان يتم تربية العجل حابي والذي يسمى حابي أوزير بعد موته (أبيس أو سيرايس عند اليونان)، وكرب للصناع فيظن أنه من خلق المهارات في التصميم والنحت. وصورته بعض لوحات العمال الذين اتخذوه حاميا لهم جالسا في مقصورة ولكي يسمع صلواتهم فقد تم نحت آذان بشرية على اللوحة. واتخذة الأقزام صانعي المجوهرات من الدولة القديمة حاميا لهم. ووحده اليونان مع معبودهم هيفايستوس رب الصياغة.

وقامت عبادة خاصة به في منف منذ زمن الأسرة المصرية الأولى. قيل أنه هو أب كل المعبودات، الذين جاءوا مباشرة من عينه، وأب كل البشر الذين خرجوا من فمه. وقد شاعت تمائيله ويرتدي خلف عنقه عقد "منات" أو "منعت" . وعن علاقته بالبعث والعالم الآخر فقد دعى "بتاح-سكر-أوزير" وكان يمثل كصبى في وضع القرفصاء ويديه على فخذه. وأحيانا يصور وقدمه تعلو تمساحا، وتقف إيزة على اليمين ونبت حث على اليسار.

وفي النص الممفيسى لنظرية الخلق الخاصة بالمعبود بتاح كان هو مصدر الخلق بصورة راقية فهو القلب واللسان الذين خلق بهم المعبود رع العالم، وهنا توضع هاتان

الخاصتان في ألفاظ مادية: فالقلب هو عضو الفكر، واللسان هو الذي يحول الفكرة إلى واقع ظاهر. وينسب الفضل في ذلك كله إلى المعبود الممفيسى "بتاح" الذي هو نفسه فكر ونطق في كل قلب وعلى كل لسان، ولذا فقد كان الخلاق الأول.

كان له تاريخه السياسى منذ بداية الدولة القديمة، وإن تضاعل هذا الدور في الدولة الحديثة، وكان الملوك يدفعون به لمواجهة نفوذ آمون المتزايد إلى درجة أن أولياء العروش كان يتم وضعهم على رأس كهنته.



جب

رب الأرض ورئيس كرسى القضاء الإلهي في النظام الملكي. وقد دعتة نصوص الأهرام بكونه "بكر شو" وكانت زوجته هى أخته نوت ربة السماء ومن هذا الزواج جاء أبطال الأسطورة الأوزيرية الأربعة. وفي صورته البدائية كان جب هو المسئول عن إنبات الخضرة والفاكهة لكل الناس، وكانت تمثل نابطة من أضلاعه. وفي أثناء الصراع بين حور وست تمت عملية التهدة بينهم في "قاعة جب الكبرى" وكان جب هو القاضى المنوط به الفصل في القضية.

جحتوي

العالم والمحصى وكاتب الآلهة



حت حور



هى مكان حور وكانت مثل نيت تمثل السماء أو المكان الذي ربت فيه حورس وأرضعته . كانت زوجة لآتوم والذي هو أحد صور رع. وتمثل كامرأة لها رأس بقرة تحمل قرص الشمس بين قرنيها، وهى تشترك مع إيزة وموت في كثير من أوصافهم، وتمثل دائما كبقرة تخرج من جبال الغرب (في الشق الجنائزي لطبيعتها لتستقبل المتوفي) . عبادة حاتحور بالغة القدم وهى تمثل كذلك الجمال والحب والبهجة والخير والموسيقى في العالم. وبذا تعددت الصور التي مثلت بها نظرا لتعدد

صفاها ولكن النماذج الأكثر شيوعا لها تماثل فيها إيزة وتحمل الشخشيخة الخاصة بها، أو تمثل بشكل امرأة من أمام ولها أذني بقرة وهو الشكل الذي مثل تيجان أعمدة معابدها.

اسم حتحور كان اسما ذا مدلولات واسعة يجعل من صاحبه سكنا (حت) حليفها حور رب المنتصرين، وذلك بكل ما كان يحتمله منطوق لفظ السكن في اللغة المصرية القديمة من معان واسعة، وما أصبح يحتمله في اللغة العربية من معان واسعة تعبر عن الأمومة والزيجة والإقامة والطمأنينة جميعا.

وهي كذلك البقرة الكونية ورمز الأمومة للفرعون. وفي الفن والعمارة كانت تتخذ الأشكال الآتية:

- امرأة جميلة فوق رأسها قرص شمس بين قرني بقرة .
- شكل حيواني كامل للبقرة البرية .
- كعامود تاجه يمثل وجه بشري، وشعر مستعار مجمد عند الخدين مع قرني بقرة.

وقد تمثل أحيانا كلبؤة وكحية لقبت: "التي تضحك مع واجيت" أو كشجرة جميز. وقد أخذت أيضا شكل عين حور  أو  في الأسطورة المعروفة بهلاك البشر وهو الشكل الذي شاركتها فيه كلا من سخمت وباستت.

وذكرت معابدها منذ الدولة القديمة على حجر بالرمو، وكانت سيدات البيت المالك منذ بواكير عصر الأهرام وما تلاه يأخذن لأنفسهن لقب "كاهنات حتحور". وكان الملك يدعى "ابن حتحور" حيث كانت زوجة رب السماء حورس الإدفوى. وهي كربة للجبانة و"سيدة الغرب" كانت تظهر على اللوحات كبقرة تخرج من الصحراء حيث قطعت المقابر في الصخر لتهبط في أحراج البردي، وهذا يقيم الصلة بين المتوفي والحياة في وادي النيل. وهي ربة الحب والموسيقى والرقص،

وفي هذا المضممار كمعبودة للحب الشهواني فقد قرنها اليونان بأفروديت، وهي تشجع الحب بالموسيقى والرقص ولذا كان ابنها من حورس في معبد دندرة هو إحيى الذي هو تجسيد للرقص اليوبيلي.

ارتبطت "الشخشخت" 𓆎 - وهو اسمها باللغة المصرية - البرونز ب المعبودات حتحور وكانت تُمز على شرف حتحور ودخلت للعالم الروماني، كانت تتكون من عامود تاجه به رأس البقرة وأذنيها ويعلو تاج العامود أنشودة يخرقها أفقيا ثلاثة أو أربعة قضبان يخرقها أقراص صغيرة هي التي تصنع صوت الجلجلة. وهناك أيضا أداة السستروم الطقسية التي كانت تصنع من تركيبة مزججة توضع داخل ناووس أو هيكل، وكانت تعد بمثابة قربان لذرى للمعبودة.

وارتبط بها أيضا عقد المنات 𓆏 وهو عقد سميك مع دلايات خرز وثقالة طويلة بحيث تمسك باليد، ولم يكن يلبس كعقد بل يحمل في اليد وتقوم كاهنات حتحور بهزه.




وتعد حتحور أيضا ربة للبلاد الأجنبية فقد دعيت في الدولة الوسطى "سيدة بيلوس" وكانت تسيطر على البلاد التي يجلب منها مافيه منفعة للبلاد. وارتبطت بمناجم الفيروز في سيناء وظهرت كذلك في نقش من الأسرة الثالثة على صخور وادي مغارة في سيناء.


حريشف

المعبود الكبش 𓆏، وهو معبود إهناسيا المدينة غرب النيل بالقرب من بنى سويف. ولقد ارتبطت عبادته بهذه المنطقة منذ الأسرة الأولى كما ورد في حجر بالرمو. ورأسه هي لكبش طويل القرون 𓆏. وأدي ارتباطه بأوزير إلى ارتدائه لتاج آتف 𓆏 الخاص بأوزير، ونتج عن صلته برع أن توسط قرص الشمس قرنيه.

ويعني اسمه "ذلك الذي فوق بحيرته" ربما تعود الإشارة على بحيرة معبده المقدسة والتي كانت توجد بكل معبد في محاولة لاستحضار المياه الأزلية في المعبد. وقد ترجم بلوتارخ اسمه بمعنى الشجاعة أو المروءة "أرسافيس" وقد لعب المصريون بالألفاظ بين معنى "سا.إف" أي (بحيرته) وكلمة مشابهة في النطق تعنى "المحترم". وقرنه اليونان مع بطلهم هرقل وأطلقوا على مدينته من ثم "هيراكليوبوليس" أي مدينة هرقل.

حور

ربما يعني اسمه بالمصرية "العالي" أو "الشاهق" ولقد ورد بصورة الصقر الذي يحلق فوق أسوار المدن منذ ما قبل الأسرات . ومن أشكاله أيضا "حور الطفل-حورباخرد" ، ويظهر في صورة طفل مستلقى على ركبتى والدته إيزة وله جديلة جانبية رمز الطفولة، وظهرت له في العصور المتأخرة لوحات للحماية عرفت باسم سيبى Cippi كان فيها يسيطر على المخلوقات الشريرة بقواه السحرية. (وذلك لأن والدته إيزة كانت قد نقلت إليه أسرار الشفاء التي تتقن إتقانها بسحرها كما ذكرت أسطورة شفاء رع-الباحثة) ويظهر كذلك باسم "حور موحد الأرضين - حور سماتاوى" ، وقد ارتبط بالفراعين كأول ملك يعتلى عرش مصر بعد أوزير بإجماع المعبودات وهو السلف المباشر للملوك من البشر كما تذكر الأساطير. ويلقب "حور بن إيزة - حور سا إيست" أو "حور عامود أمه - حور ايون موت.إف".

وهو كإله للشمس يسمى حور آختي أو "حور الأفقين" ، ويسمى حور بحدت أو "حور الإدفوئى" وكذلك حور ماخس أو "حور في الأفق". ويظهر في نسخ محلية مثل حور نحن، وحور مسن في إدفو. ويظهر كذلك باسم حور خنتي إيري في

أوسيم جنوب غرب الدلتا (ليتوبوليس). وعبد جنوب الشلال الأول في النوبة تحت اسم حور باكي، وحور بوهن، وحور ميام.


وهو شمس الصباح، ابن أوزير و إيزة، ويطلق عليه عادة "المنتقم لأبيه" في إشارة لهزيمة لست. ويظهر في تماثيل البرونز والقاشاني برأس الصقر مع تاج مصر المزدوج. وهو يختلف بالاسم فقط عن المعبود حور - ور الشقيق الأكبر لأوزير.^(١٢)

جعل زعماء مدينة به زعامتهم الدينية للمعبود حور الذي زعم أتباعه أنه نشأ في مدينة خم أو خميس قرب مدينة به وقرب مدينة دسوق الحالية، وأعلنوه ولدا روحيا لأوزير من زوجته إيسة التي أصبح لها مزارها في مدينة به منذ ذلك الحين أو منذ ما قبله بقليل، وأطلقوا على حور لقب "نـج إـتـف" بمعنى حامي أبيه أو المدافع عن أبيه أو المنتقم لأبيه، واعتبروا زعمائهم وأربابهم مرافقين له تحت إشراف أكبر دعاة الحرب فيهم يواوت فاتح الطرق، وأطلقوا عليهم جميعا لقب "شمس حور" بمعنى أتباع حور.



ومن أشكال حور والذي صار لها منفصلا تضاعفت أهميته في العصر المتأخر المعبود حور با خرد أي "حور الطفل" وهو أيضا شمس الصباح، ويظهر مرتديا التاج المزدوج أو الثلاثي أو الريشتين في النماذج المصنوعة من البرونز أو القاشاني وقد يكون حاسر الرأس. تتدلى على كتفه الأيسر جديلة مصفورة، وتستقر أغملة سبابته اليمنى فوق شفثيه كرمز لطفولته. وهو يصور عاريا واقفا أو على فخذي والدته إيزة.

خنوم

الذي انتسب إليه خوfo حيث أن اسمه بالكامل ينطق "خنوم خو. إف وى" أي "خنوم يحميني"، يحتمل أن يكون رب منابع الفيضان الذي قدسه أهل أسوان، أو خنوم الفخراي مشكل الانسان من صلصال الذي قدسه أهل بلدة هور في المنيا، أو

خنوم المنفي الذي لقبه أتباعا بلقب " من يتصدر جداره "، وظلت صلة خنوم بالملكية باقية بعد خوفو. فنسبت متون الأهرام كلها إليه، وتلقبت بعض الملكات بلقب " حبيبة الكباش " على أساس تشبيه الملك بالكبش  الذي كان رمزا حيوانيا للمعبود خنوم باعتباره ربا من أرباب الإخصاب.^٤




خونسو




رب القمر  القاطن طيبة، اسمه "المستكشف" ربما يعكس مسار القمر في السماء. يظهر عادة برأس بشري أو براس صقر. وتلف جسده عباءة محبوكة ويعلو رأسه هلال القمر الجديد يسقر عليه القمر الكامل. وكابن لآمون وموت يظهر بجذيلة الشعر الجانبية وكرب للقمر فحيوانه المقدس هو قرد البابون  الذي يعتبره المصريون مخلوقا قمريا. ورغم أنه ورد في نصوص الأهرام كرب متعطش للدماء يساعد الفرعون في امتصاص قوى بعض المعبودات إلا أنه ظهر في الدولة الحديثة وما بعدها كعضو في ثلاث طيبة ومسيطر على الأقدار في صورته "حسب عحاو" ولا ننسى طبيعته المعالجة في قصة أميرة بختان المريضة وإرسال رعمسيس الثاني للتمثال لسوريا لمعالجتها.

التحق بثالوث طيبة مع آمون وموت. في الأشكال البرونزية كان ذا رأس آدمي ويعلو رأسه هلال وقرص القمر. بينما كان بشكل المومياء في التماثيل المصنوعة من القاشاني، وهو يمسك بيديه عادة عدد من الصولجانات. كان له اسما ثانيا هو "نفر حتب" يتعبد له في طيبة بشيء كثير من التشريف. اقترن بكل صفات "حور با خرد" عندما صار اسمه "خونسو با خرد".

رع

الوثن الممثل للشمس في هليوبوليس أي مدينة الشمس في اليونانية. له نظرية في الخلق فهو أول من خرج من المياة الأزلية - نون - واستقر على التل الأزلي

المعروف بحجر "بنين" ثم استمنى لخلق المعبودات وخلق البشر من دموعه. وهو يصور بالجلع في الصباح الباكر، وبالصقر وسط النهار ثم ككباش ممتد القرون عند الغروب ، والصورة الأخيرة هي التي يظهر بها في العالم الآخر، حيث تذكر أنشودة رع أنه يزور العالم الآخر بالليل لرؤية تجسيدات التي بلغت اثنين وسبعون شكلا منه في مقبرة الملك "تحوتمس الثالث". (وقد وجهت الكثير من اللوحات له بعد عصر العمارنة خلعت عليه الكثير من صفات آتون). وارتبط العديد من المعبودات به مثل آمون وخبري وأوزير، وقد كان يزور العالم الآخر مساء في قاربه مسكت  يخرج منه صباحا في قاربه معنحت .

كان شعاره قرص الشمس. عبادته موغلة في القدم. وقد قيل بأنه نسل نوت، أو السماء. وينتحل أشكال العديد من المعبودات، فأحيانا يمثل بالأسد ، أو القط، أو الصقر . في لفات البردي والنقوش البارزة كانت له رأس الصقر يعلوها قرص الشمس وعلى جبهته الصل . عندما يشرق في الصباح كان يدعى حرو-خوتي أو حورماخيس، وفي المساء، عندما يغرب كان يدعى اتمو (آتوم)، أو "القافل" أثناء الليل كان يفترض أنه يشتبك في القتال مع عيب - الثعبان، الذي كان على رأس جيش كبير من صنائعه، يجسدون الفوضى، الظلام، والغيم، ويحاولون التغلب على رع وكانت المعركة تتجدد يوميا. ولكن رع ينتصر دوما، ويشرق يوما بعد يوم في السماء. وهو يمثل في الغالب بشكل إنسان له رأس صقر يعلوه قرص الشمس.

كان رع هو المعبود الرسمي للدولة وله دور بارز في النضال السياسي قبل الدولة الحديثة، وفضلا عن ذلك فالملوك هم أبناء رع R^c (منذ عهد جدف رع) يحكمون باسمه ويحققون مشيئته على الأرض، ومصر بالذات هي مملكة رع^٥.



لقد كان لحرب التحرير تأثيرا بالغا على مكانة المعبودات بالأدوار التي لعبها كل منهم في الحرب، ولأن نسبة غير يسيرة من ملوك الهكسوس كانوا يحملون أسماء مركبة تركيبا مزجيا مع اسم رع، وكانوا يعبدون إلههم سوتخ - بعل على صورة "رع حور آختي"، ولكون رع لم يلعب دورا في حروب التحرير، بينما كان المعبود آمون هو المنسوب إليه تحرير مصر منهم، بل والتوسع الخارجى بعد ذلك، فقد أتاح ذلك لآمون أن ينفرد بموقف تاريخي كان له تأثيره في تفوقه السياسى.

وفي قيام معابد الشمس على ضفة النيل الغربية وشغف الملوك ببناء قبورهم في شكل هرمي وظهور اسم "رع" في أسماء الأعلام وذيوعه في النصوص ما يدل على انطلاق ذلك المذهب الشمسى وانتشاره تحت رعاية فرعون.


إن إله الشمس "رع" بصفته إلهما أسمي، ملك سماوى، وتقول الأساطير أنه أول ملك عرفته مصر في العصور الأولى. ولذا، كان يمثل في شكل إله ملتحي تاجه قرص. وكناله أسمي، أعار نفسه لآلهة أخرى، لكي يزيد من جلالهم. وهكذا فقد كان معا "رع" و "رع آثوم"، المعبود الخالق، الذي كان مركز عبادته في مدينة هليوبوليس. وكان "رع حر ختي" أي "رع حورس الأفق"، المعبود الفتي في الأفق الشرقى. وأصبح في مواقع مختلفة "منتور رع" المعبود الصقر، و"سوبك رع" المعبود التمساح، وأصبح كذلك "آمون رع"، ملك المعبودات، إله طيبة الأكبر.

ست أو سوتخ

هو أحد أبناء "جب" و "نوت" وزوج "نبت حت" وأخى "أوزير" وتعود عبادته للأسرة الخامسة، واستمر أكثر المعبودات المصرية شعبية حتى الأسرة التاسعة عشرة التي قرن بعض ملوكها اسمائهم به فسمي الملك "ستي" أو "المتمي" / الحب لست". وقارنوا أنفسهم بجسارته عند تسجيل معاركهم الحربية. وربما كان هذا المعبود يمثل الجانب المدمر من قوة الشمس. وقد واجه هذا المعبود قوة مضادة رافضة

له بين الأسرتين الثانية والعشرين والخامسة والعشرين، حيث تم تحطيم تماثيله، وتم محو صورته من النقوش واللوحات حيثما ظهرت، ولكونه إلها ضارا، ولكن رفيقا لآمون ولباقي المعبودات فقد اعتبر تجسيدا للشر المضاد لكل ما هو خير. ولقد اختاره الهكسوس إلها لهم، ويظهر برأس حيواني يشبه أكل النمل  و  مع أذنين تقتربان من أذني الحمار مع ارتداء تاج الوجهين أحيانا. وعداوته لأوزير معروفة جيدا من خلال أسطورة أوزير.

فهو رب القوى الفوضوية، ولا يرتبط اسمه بكنه دوره في الكون، شكله مكون من عدة حيوانات، وظهر على مقمعة الملك العقرب منذ ما قبل الأسرات. ويذكر من أمثلة وحشيته أنه عند ميلاده انسلخ من أمه نوت بقوة، وكان مسقط رأسه في أمبوس - نقادة - حيث بنى أكبر هيكل لعبادته. وكان ينظر دوما ليوم ميلاده كيوم من أيام النحوس في التقويم المصري. وكرب للأراضى الأجنبية فقد ارتبط بزوجتين ساميتين هما عشتارت و عنات (بناء على مشورة نيت في إرضائه بعد إعطاء عرش مصر إلى حور)، بينما اقترن من مصر بشقيقته نبت حت. ورغم سمعته السيئة فقد نظر إليه بسمو في شمال شرق الدلتا بالإضافة لنقادة في الجنوب. وارتبط الملك "بر إيب.سن" من الأسرة الثانية؟ به واستبدل حور بست على واجهة القصر - السرخ - الذي يحيط باسمه. وارتبط بالملكية بعد ذلك وخاصة في الأسرة التاسعة عشرة. وكعدو فهو قاتل أوزير وخصم ومنافس حور على العرش. وبسبب قوته وعدواته في الخصومة وحده اليونان بمعبودهم "طيفون"، وقد صار رعد السماء بأمر من رع بعد استرداد حور لعرش أبيه، وعاش مع أبيه رع، وهو يقوم بقتل الثعبان أبوفيس الذي يهدد بابتلاع الشمس كل يوم أثناء زيارة رع في المساء للعالم الآخر، ولكن ست الموجود في مقدمة القارب مسكت يقوم بتشتيت وقتل الثعبان. ولذا خلع عليه لقب "عظيم القوة في قارب الملايين". وينتمي إلى ست حيوانات معينة مثل الوعل الصحراوي، والثور الأحمر وهو من أقدم تجسدياته. وكذلك الخنزير الذي تم منع

تقديمه كأضحية لحور، واقترون كذلك بفرس النهر الذي يعيش في أحراج البردي مختفيا مثل ست فيتوجب قتله. ويعتبر صيد فرس النهر تقليدا متبعا منذ الأسرة الأولى كرمز لانتصار حور على ست. (وهو الشكل الذي استخدمه ست في أحد مراحل صراعه مع حور على عرش مصر - الباحثة)، ومنذ الدولة الوسطى ظهر حيوان يسمى "حيو" كتجسيد لست، وهو  أو ثعبان برأس حمار.

حاول الرعامسة في بداية حكمهم أن يدفعوا ست إلى مكان الصدارة بين المعبودات، ولكن هذه المحاولة كانت محدودة النجاح لأن ست كان المعبود الرسمي للهكسوس الذين أذلوا مصر وأهلها، كما كان قبل ذلك قاتل أوزير المعبود الشعبي واسع الانتشار، ولا تزال ذكرى هذا الحادث الأليم تتجدد في وجدان المصريين وهم يعيدون تمثيل هذه المأساة في معابد أوزير، وفضلا عن هذا فقد جاءت محاولة الإغلاء من شأنه متأخرة بعد أن تبوأ آمون رع مكان السيادة، واستقر على القمة، ولم يعد من السهل إزاحته عنها (وإن كان ظل يقدس في الواحات كمعبود رسمي لها كما رأينا في بعض اللوحات بالرسالة).

ولسبب خاص نرى المعبود ست - وهو لم يكن شعبيا حتي الآن - قد أخذ مركزا مهما في الدولة الحديثة وفي الأسرة التاسعة عشرة على وجه الخصوص. واحترامه لا يقوم على أساس أنه المعبود القديم الذي يحمي مصر العليا ولا على أساس أنه قاتل أوزوريس، ولكنه هنا المعبود الذي قامت بعبادته أسرة المحاربين هذه بغير انقطاع. ولما كان أصل الأسرة الحاكمة يرجع إلى شرق الدلتا، حيث كانت تستقر عاصمة ملوك الهكسوس من قبل فإن إلهها كثيرا ما اتخذ مظهر سوتخ الذي عبده الهكسوس المتبربرين والذي كان ذي طبيعة غريبة عن مصر. ويلاحظ أن ملوك هذه الأسرة كانوا يقدرّون هذا المعبود كثيرا لدرجة أن جيوش رعمسيس الثاني لم تطلق عليها أسماء آمون ورع وبتاح فحسب بل واسم ست كذلك. وعلى ذلك وضع في مرتبة متساوية لمرتبة هذه المعبودات الوطنية الثلاثة. بل إنه في المدينة

الكبيرة التي أقامها رعمسيس الثاني في الدلتا خصص أحد الأقسام لأمون كما خصص قسما آخر لسوتخ^٧

ولكن لم تضع هيبة ست بين الناس، واستمر أتباعه يتحدثون عن بأسه (فمنذ القدم) سجلت متون الأهرام بعض آرائهم فيه، فقالت مخاطبه في بعض أورادها بقولها " لقد أنجيك جب (رب الأرض) يا ست، وأصبحت أكثر روحانية منه وأكثر مقدرة. وما كان لنطفة المعبود أن تضع ولن تفنى بانتسابك إليه " ثم خاطبت أوزير بقولها " أوزير، لن يكون لك سلطان عليه ولن يكون لولدك سلطان عليه ". وسلكت متون أخرى مسلكا آخر فصوّرت ست زعيم الصعيد في حالات هدوئه سندا لأخيه أوزير في العالم الآخر ومعينا لولده حور على السعى لمصالحه. وفي العصر المسيحي حرّم على القوم أن يأتي أحدهم بصوت ست في أماكن العبادة ألا وهو صوت شخير الخنزير الذي كان حيوانا مقدسا لست، وما زالت تلك عادة مستهجنة وبذيئة حتى يومنا هذا في مصر.

سخت أو سخمت

زوجة بتاح والعضوة الثانية في ثلاث منف وأم نفر آتوم وبعدها أم إيمحبت أيضا. تمثل القوة الضاربة والمدمرة للشمس، ومن هذا المنطلق فهي تدمر أرواح الأشرار في العالم الآخر. وهي تمثل برأس لبؤة عليها قرص شمس لتك وصل على جسد بشرى واقفة أو جالسة وتسمى أيضا "سخمت" ومعنى الاسم "القوية". وتمثل ممسكة بينناها بعلامة الحياة، وتقبض بيسراها على عامود واج ورا الذي يرمز للأخضر العظيم أي البحر.

وهي (المقتدرة) التي وصفت بأنها الكائنة في الوادي الصحراوي، أي الكائنة على الحافة الصحراوية الفاصلة بين إنب حج وبين جبالتها في سقارة، وشبهت بربة

عبدت في تل بسطة الحالية، وسميت "الباستية التي تستقر في عنخ تاوى" أي التي يقوم معبدها في الجانب الغربى من المدينة.

كان المصريون يصورون المعبودات "سخمة" في هيئة اللبؤة ويتوهمون أنها مبعث العلل و كان في مقدورها أن تبرىء منها أيضا. ومن أجل ذلك كان كبير كهانها من المرموقين لكثرة معارفه الطبية وإلمامه بما يصيب الحيوان من علل بحيث نستطيع أن نقرنه بالبيطار في أيامنا هذه.^٨ واعتبر كهنتها المطهرون بمثابة مؤدين لجزء مكمل لعلاج الطبيب سواء بتوجيه الصلوات لها طلبا لشفاء المريض أو بعض الممارسات الطبية البسيطة حيث نسبت بردية "إيرس" الطبية لهم معرفة التفاصيل الخاصة بالقلب.

وقد ارتبطت مع موت وحتحور و باستت أماعن طبيعتها الوحشية، فكانت تنفث النيران في وجه أعداء الملك (مثل التهديد على اللوحات) ومنذ الدولة الوسطى تعرض المتمردون على سلطان الملك لنيرانها وانتقامها. كما ورد في قصة سنوحى. ووجدت قصة إهلاك البشر على عدة مقابر ملكية من الدولة الحديثة وفيها تتحول عين رع - أي حتحور - لصورة أشد غضبا هي القوة أي سخمت. ومازال عامة المصريون يقولون لمن يعجبون من أمر جرأته أو ربما وقاحته "يسخمتك".


سوكر

أو "سوكوريس" وهو أحد أشكال شمس الليل ويمثل بشكل رجل له رأس صقر يحمل مذبة وصولجان واس وحقايق في يديه. شارك بتاح في شهرته في منف، وكان من رعاة عمليات الحرث والزراعة، وسكن تحت الأرض فأصبح راعيا لمن يسكنون في منطقته وهم الموتى، وكان له مزاره في جبانة سقارة التي سميت باسمه.

وقد وحد كإله لجبانة منف مع أوزير وبتاح. وهو متصل بالبعث لذا فقد يمثل أحيانا في شكل أوزير أو كطفل جالس القرفصاء يعلو رأسه جعل. أو كصقر

متوج بتاج الجنوب تحوطه ريشتان عن يمين ويسار وعلى جبهته الصل واقفا على عرش وأمامه مائدة قرابين في مقصورة. وكان يرسم بهذه الصورة الأخيرة دائما خارج التوابيت. وحول وعلى القاعدة التي يعلوها بتاج سوكر أوزير كانت تدون نصوص يطلب المتوفي فيها قرابين من الثيران والطيور والنبذ والجمعة... إلخ ومن كل شيء طاهر وجميل. وتشبه هذه الصيغ المدونة على قاعدة تمثيله الصيغ التي دونت في العصر المتأخر على اللوحات.^٩

شو

كان الابن البكر لرع وحتحور، وشقيق تفتوت، ويفترض أنه يرمز للهواء أو لضوء الشمس وكان يمثل في البرديات والتوابيت في صورة رجل يقف رافعا ذراعيه  حاملا بهما نوت ربة السماء من حضن زوجها جب - رب الأرض - المستلقى على ظهره.

عنقت

معبودة جزيرة سهيل، وإحدى زوجات خنوم، صورت دائما كامرأة على رأسها تاج من الريش ليحتفظ لها بأصلها الأفريقي، وليس لها تجسيد حيواني.

ماعت

في بحث عن المعبودة "ماعت"  أورد "سليم حسن" مايلي عن تلك المعبودات التي انفرد المصريون بعبادتها مما دل على رقي أفكارهم:

"المعبودة ماعت ليست إلا مخترعا ابتدعه القضاة المصريون، والمقصود من ذلك فكرة معنوية محضة من نتاج العقل البشري أو بعبارة أخرى مثلت في صورة إلهة مثالية، وجدت لتكون الشفيعة لأصحاب الحرف عند الأشراف أصحاب الحل والعقد، ولما كانت العدالة قد ولدت هكذا فإنها ظلت دائما المعبودات التي كان قضاة الكهنة. والواقع أنه منذ الدولة القديمة كان الكاهن يحمل لقب "كاهن

ماعت". وكان المصري يعبر عن أداء العدالة هكذا: "فصل الحق عن الباطل"، وكانت القوانين تؤلف في معبد المعبودة "ماعت".

ومن الوجهة الأسطورية فقد كانت تعد ابنة المعبود "رع" وصارت زوجا للإله "تحوت" وكانت شارقها ملكا للربة "حتحور" سيدة دندرة وزوجة المعبود "تحوت" لذا فقد وجدت معها في الرموز في العصر الساوي".

موت

ربة طيبة، واشتق اسمها بالمصرية من كلمة "أم" وهي في ذلك مثل إيزة وحتحور تعتبر أم رمزية للفرعون. وهي تمثل كامراة رشيقة في ثوب من الكتان زاهي الألوان سواء الأحمر أو الأزرق بما يشبه الريش. وترتدي تاج يجسد الرحمة وهو الطائر الذي يرسم به اسمها فوقه تاج مصر المزدوج. وتمسك بيدها صولجانا اللوتس رمز مصر العليا. وهي تظهر أيضا برأس لبؤة. وترتبط بالمعبودات القطة باستت وقدمت لها العديد من التماثيل الصغيرة بهذا الشكل. وقد حلت محل آمون كزوجة رئيسية لآمون في ثالوته. وتصور على جدران المعابد الكبرى على أنها "سيدة الأقواس التسع" - أعداء مصر التقليديين - وارتبط هيكلها بمعبد آمون بطريق احتفالي مكون من عدة صروح تنتهي جنوب معبد آمون، وسمي هيكلها "إشرو" والذي يكتب بشكل الأسد الرابض.

كأم فقد كانت زوجة لآمون والعضوة الثانية في ثلاث طيبة. وهي تمثل الطبيعة، أم كل الأشياء. وتمثل أيضا ممسكة يمينها بعلامة الحياة، وتقبض بيسراها على عامود واج ور الذي يرمز للأخضر العظيم أي البحر (وابنها هو خونسو رب القمر).^{١٠}

مونتو


إله الحرب ذى رأس الصقر في منطقة طيبة. دخل إلى مجال المعبودات الطيبة حوالي عام ٢٠٠٠ ق.م وارتبط بأسماء بعض ملوك الأسرة الحادية عشرة لنشاطهم الحربي المرتبط بطبيعته (ص) كان له قرينتين "تينيت" وهي من طيبة و"رع إي تاوى" وهي ربة شمسية وارتبط في العصور المتأخرة بثور سمي بوخيس كان يتميز بمؤخرة بيضاء وبوجه أسود. وتركزت عبادته في مجاورات طيبة في مدامود وأرمنت وطود.

مين

كان معبودا ممثلا للقوة للجنسية، ورب لمنطقة المناجم بصحراء مصر الشرقية. وهيئته البشرية معروفة منذ الأسرة الأولى^{١١} كما ذكر حجر بالرمو عند صنع تمثال له، وكذلك اكتشاف ثلاث تماثيل ضخمة له في فقط تعود لعصور ما قبل الأسرات ليثبت قدم عبادته فيها.



وبحلول الدولة الوسطى كان يوجد إله يسمى مين - حور ربط بين حور كرب للطريق الشرقي المؤدي لفلسطين و مين رب الصحراء الشرقية. وتركز عبادته في فقط التي سماها المصريون جبتو، واليونان كوبتوس وهي تقع جنوب قنا الحالية وشمال الأقصر، وتقع هذه المدينة عند النهاية الغربية لوادي الحمامات وكانت نقطة البداية لحمالات تعدين وجلب الذهب والحجارة من الصحراء الشرقية. والمركز الثاني هو مدينة أخيم والتي تقع شمال قنا كانت تسمى بالمصرية "إيبو" أو "خنت مين" وبال يونانية "خيس" أو "بانوبوليس" حيث وحد اليونان مين بمعبودهم "بان" ومن هنا جاء الاسم. وحيوان مين المقدس هو الثور الأبيض. ويرتبط به نبات الخس ربما لتجديد قواه الحيوية، وهو ما أثبتته العلم الحديث من ارتباط الخس مع القوة الجنسية^{١١}

نبت حت

"ربة البيت" والعضوة الرابعة في أبناء جب ونوت وزوجة ست (التي لم ترض عن أفعاله بل انضمت لأشقائها أوزير وإيزة ضد زوجها وقد وصفت كل ربة منزل باسمها  الذي صار علما على كل زوجة وأم).^{١٢}

وهي ربة جنازية ولها دور ثانوي في الأسطورة الأوزيرية. كانت شريكة لست كمعادلة لثنائي أوزير وإيزة، وفي العصور المتأخرة انجذبت لأوزير وكان نتاج العلاقة المعبود ابن آوى إنبو. وفي دورها الجزري فهي تتخذ شكل الحداة لتحمي التابوت الملكي^{١٣}، ومع أختها إيزة سميتا "ورتي جرتي" أي "الحداثتان العظيمتان" اللتان كانتا يقومان بالنواح على أوزير عندما اغتاله شقيقه ست وكان ندهما هو أصل كل النذب والنواح والعديد الذي اشتهرت به نساء جنوب مصر ربما حتي يومنا هذا في حال الشكل.

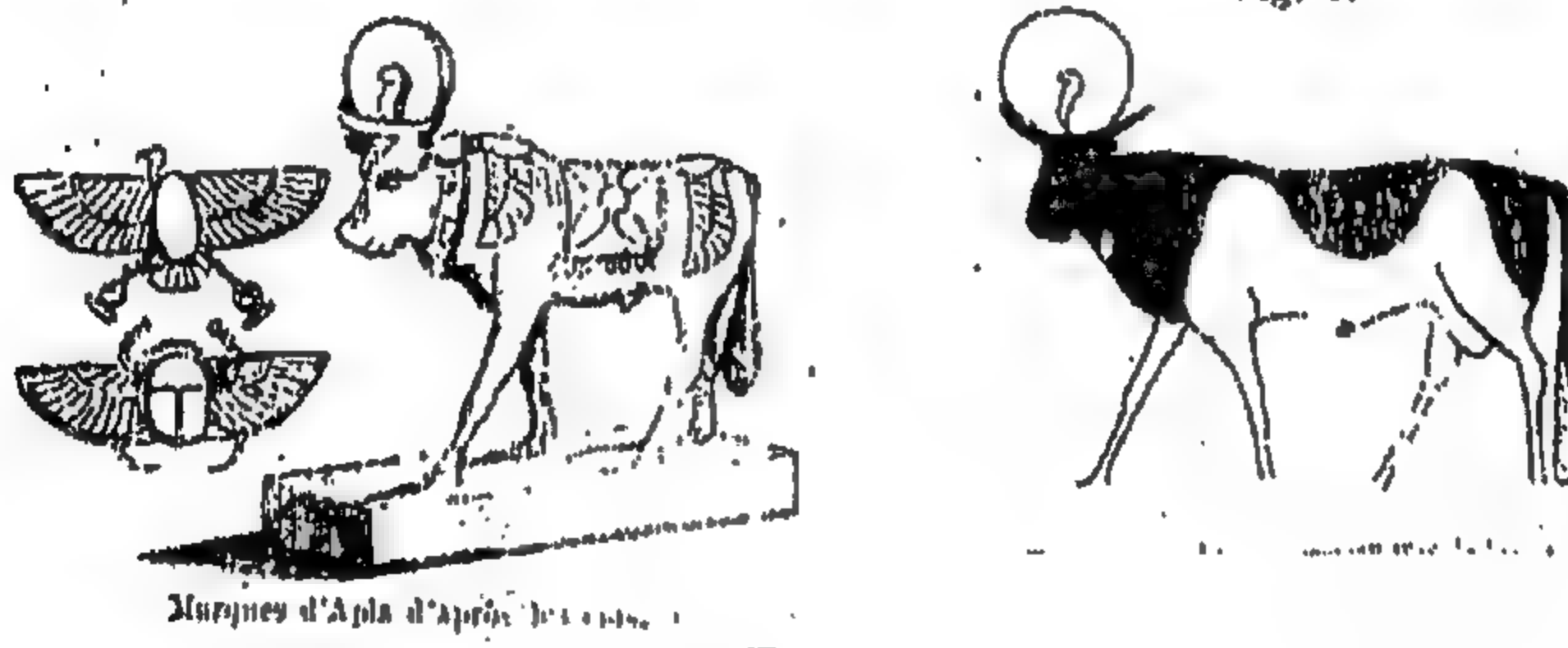
نيت

هي "الحائكة" و "الهدافة" وكانت المكملة أو المعادلة للربة موت، وكانت تمثل أيضا على صورة المعبودات حتحور. وهي تحمل تاج الشمال  على رأسها وتمثل وهي مسلحة بقوس وسهام. هي ربة السماء وهي معبودة رمز أصحابها إليها بسهمين متقاطعين حيناً وقوسين متشابكين  حيناً وجعبة سهام حيناً آخر باعتبارها من رعاة الحرب والبأس، ثم خلعت نصوص الدولة القديمة عليها لقب المرعبة.^{١٤}

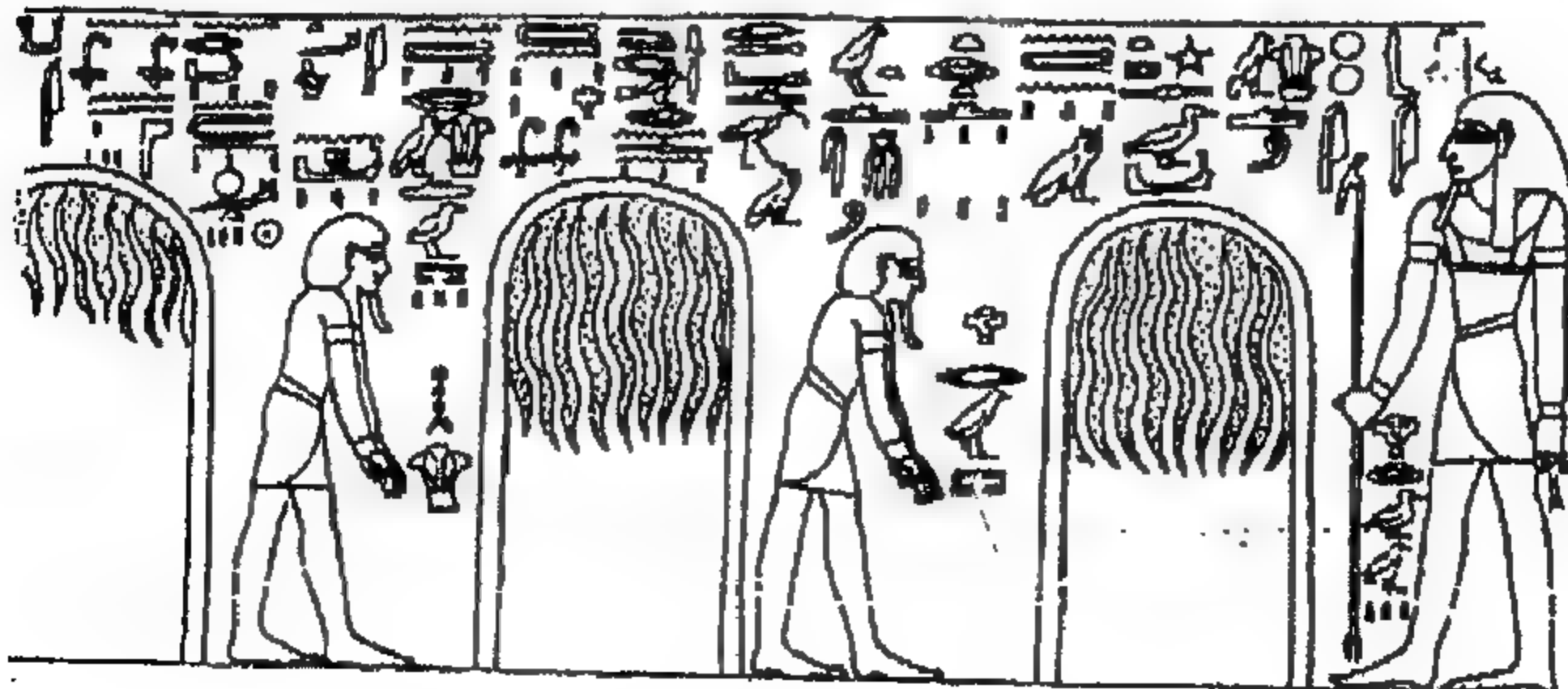
ربة سايس (صا الحجر الحالية غرب الدلتا)، ربما يعني اسمها "المرعبة". وينعكس الطابع الحربي لها في لقب "سيدة القوس.. حاكمة الأسهم" ويكتب اسمها أحيانا بشكل قوسين ملتوين في جعبة. ولذا فقد قرنها اليونان مع المعبودات اثينا. وتظهر كسيدة ترتدي تاج الشمال الأحمر. كان لها هيكل في منف يقابل هيكل بتاح القاطن جنوبي جداره، وصارت هي "القاطنة شمال جدارها" وقد لعبت دورا في الفصل بين

حور وست عندما استشارها رع في المسألة عند العام الثمانين من الخصومة فأفتت بإعطاء العرش لحور وإرضاء ست بزوجتين هما عشتارت و عنات وهددت في خطابها بأنها ستسقط السماء على الأرض في حالة عدم تنفيذ ما أشارت به على مجلس المعبودات. وفي عصر نصوص الأهرام كانت زوجة لست وأما لسوبك ومن ثم دعيت "مرضعة التماسيح" وكانت أما للعديد من المعبودات ومنهم إيزة ورع ذاته، وتحولت لربة للسماء ودعيت "بقرة السماء"^{١٥}.

كإلهة السماء كانت نوت، كإيزيس، تعتبر أما رؤوما. ولكن مصريي "المملكة الجديدة" رتبوا أمر رقيهم إلى السماء دون الإشارة إلى مشيئتها أو أفعالها. فكانوا يرسمون شخص المعبودات بالحجم الطبيعي داخل توابيتهم، ويضعون جثمان الميت بين ذراعيها فيضمنون صعود الميت إلى السماء. لأن الشبه مشاركة في الجوهريات، ورسم نوت يلتئم مع المعبودات المرسومة: إذن فالمت في تابوته يستريح في السماء^{١٦}




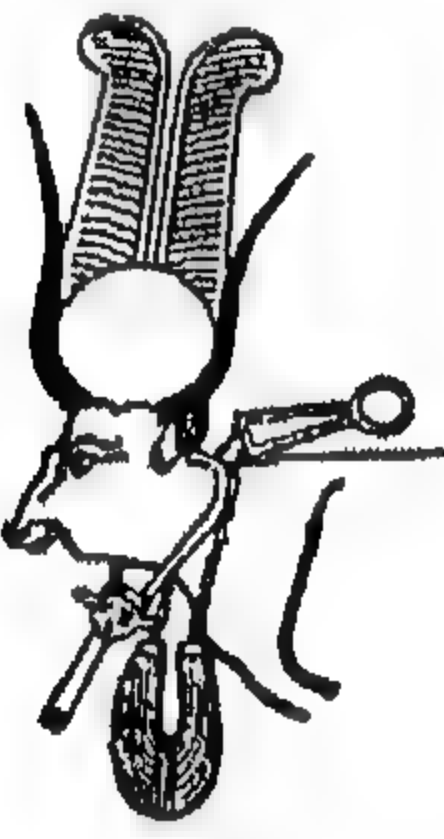



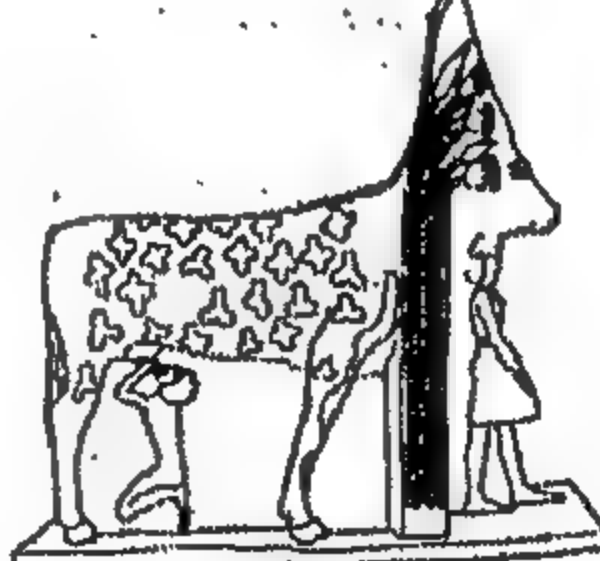



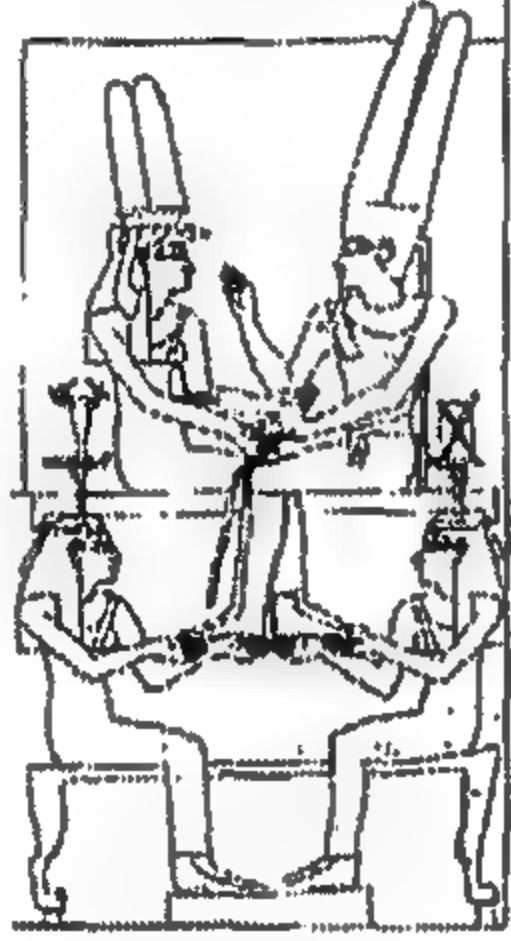
الثور أوزير حابي كما وصفه المصريون القدماء، وكما وجد كتائب برونزية



الجحيم كما تخيله المصريون القدماء

بعض صور المعبودات

			
عنقت	أنبو	قارب أمون رع	أمون رع
			
حاتحور وعقد المنبت	خازن جهنم	باستت	أوزير
			
إيزة ترضع حور	حريشف	حتحور تخرج من الأحراش	شخشبخة حتحور

			
موت	حاتحور وعقد المنبت	حورس والعين السليمة	نفرتوم
			
	ولادة حتشبسوت	خنوم الفخراي	ماعت

حواشي الفصل الثامن

¹ Maspero, G.: 1882

² E. A. Wallis Budge: 1894 p.282-3

³ G. Hart: NY1978, p.28-29

⁴ عبد العزيز صالح: ١٩٩٢ ص ٣٤٣، ٣٤٤، ٣٤٥

⁵ بهاء الدين إبراهيم محمود: ٢٠٠١، ص ٢٩٨

⁶ بهاء الدين إبراهيم محمود: ٢٠٠١، ص ٢٩٧

⁷ إرمان: ديانة مصر القديمة، ص ١٦٥

⁸ سيرج سونيرون: القاهرة ١٩٧٥، ص ١٧٦

⁹ بهاء الدين إبراهيم محمود: ٢٠٠١، ص ٢١٥ - ٢١٦

¹⁰ E. A. Wallis Budge: 1894 p.289

G. Hart1978: p.121-5¹¹

E. A. Wallis Budge: 1894 p.279¹²

G. Hart1978: p.136¹³

عبد العزيز صالح ١٩٩٢: ص ١٩٦¹⁴

G. Hart1978: p.131-4¹⁵

هـ. و. هـ. أ. فرانكفورت ١٩٨٢: ص ٣.¹⁶

الفصل التاسع

الأسماء الشخصية الواردة على اللوحات

هناك دليل جلي من كل العصور أن النقلة الأساسية الأهم، وهي الميلاد، تقترن بالمعبودات عن طريق الأبوين، الذين أسموا غالبية الأطفال للمعبودات فأسماء المعبودات ذاتهم كانت قليلة الشيوخ كأسماء شخصية، وبدلاً من ذلك، فالأسماء التي تظهر سمة أو فعل يقترن بها، أو تقرر أن حامل الاسم ينتمي لإله أو لأحد تجسّداته أو تجسّداتها ذائعة الشيوخ.

فإطلاق اسم "جد - جحوتي - إو - إف - عنخ" ومعناه "قال (المعبود) جحوتي إنه يعيش" لن يكون بالضرورة لأن رين الاسم قد أعجبه.

إن كثرة الأسماء التي تؤكد أن المعبود رءوف، عظيم، وعظيم القوة، هي ذات معنى هنا. وكذلك التفسير الواضح لمثل هذا الطراز من الأسماء - فإنه عند ميلاد طفل فإن الأصل في اختيار الاسم هو أن يحصل صاحبه على رافة المعبود وعظّمته ... الخ. ومعظم المطلقين للاسم لاحقاً ربما يكونوا قد اختاروه لتخليد اسم عزيز مسن أو قريب متوفى، ولربما كانوا سيرفضونه لأن محتواه غير مقبول. وبغض النظر عن الأسماء التي تتوخى الوقاية من المعبودات العدائية المتقلبة الأطوار، وخاصة من المعبودات الإناث، فإن كل الأسماء المقترنة - ب المعبودات - تظهر المعبودات بشكل محب وضيء. وإذا كان يوجد من هو غير راض عن المعبودات فلربما كان ذلك لأن الطفل قد توفي أو صار كسيحاً أو مشوهاً، عندها قد يختار المرء اسماً غير مركب مع المعبود، وهو خيار متاح في كل الأحوال. وبعبارة أخرى كونه غير مبشر

بالخير، فإن اختيار اسما "منحرف" عن المعبودات ربما يعد شبه مستحيل عن طريق الضغوط الاجتماعية التي يفرضها الانسجام أو المثالية على المجتمع إن القليل من الأسماء التي تعبر عن، أو تقرر فعلا مشتركا بين مطلق الاسم والمعبود، رغم أن الميلاد هو علامة بذاته على الحضور الإلهي والاشتراك الفعلي للمعبود . وذلك لأن العديد من المواليد والأمهات يموتون، لذا فإن المعبودات لم يكونوا ذوى نفع عند الميلاد، الذي يصير هنا مناسبة للقلق العصيب، والحزن، والغضب الإلهي لربما أكثر من كونها مناسبة لأي شيء آخر . إن الاتصال عن طريق وسيط ب المعبودات قبل الميلاد، عن طريق القرابين النذرية على سبيل المثال، أو الاشتراك بصورة أو بأخرى في المعبد، هو شيء قليل الوجود قبل الدولة الحديثة، بل ويبدو منفصلا عن الممارسات الظاهرة في السماء، والتي تبين إذا أن التقوى، كما قام المؤلف بتعريفها هي مجال غير رسمي .

إن النماذج المستخدمة في عصور سابقة تختلف بصورة ملحوظة عن تلك الخاصة بالعصر المتوسط الثالث والعصر الأخير والتي استخدمت فيها مشورة العرافين خلال الحمل، عن العين الشريرة .. الخ . إن أوضاع المجموعتين غير متنافرة على أي حال، فالتغير في نمط الأسماء لا يعكس بالضرورة تغيرا في المعتقدات الدينية بصورة متزايدة أو مطردة، ولكن قد يكون معقدا طبقا للموضوعة السائدة، والاتساق العام أو المثالية، وعوامل أخرى . وعلى وجه الخصوص فغياب المتبئين في العصور السابقة قد يكون شيئا مغيرا للوضع، وعلى كل حال فإن الطرز المستخدمة في الأسماء لم تظهر سوى بعد مرور عدة قرون على انتشار العرافة في سجلات الدولة الحديثة.

لذا فمن اللافت للنظر أن كل الأسماء المرتبطة بالمعبودات تقترب بالمعبودات الكبرى، وليس المعبودات المحدودة الشيوخ والفائدة مثل المعبود "بس" و المعبودات "تا ورت"، ولو كانت الأسماء تركز حصريا على الميلاد نفسه، فلا بد وأن تكون المعبودات المشار إليها آفيا في الصدارة. ولا يستبعد أن اقتران

المعبودات الكبرى بعملية الولادة يمكن أن يكون مرجعا وتأكيدا للمعتقدات الدينية المركزية التي تترك باقي العمر سليما لا يمسه .

ومن السهل افتراض أن الاشتراك الإلهي يمكن أن يكون محسوسا على الأقل في فترات الفرح والترح - وليس فقط وقت الميلاد والموت - عن أن نعتقد في أنه يحدث ثمة انفصال من أي منظور بين الاسم الذي يتلقاه الفرد عند مولده عن باقي فترات حياته .

ولذا فإن المعبودات المصرية الموجودة في الأسماء هي الدليل الوحيد المتواجد على نطاق كل المستويات الاجتماعية وفي كل العصور وهنا وضعت الباحثة مجموعة الأسماء الواردة بالرسالة حيث تظهر أسماء المعبودات في جزء منها بالتصريح أو التلميح والبعض منها لم يرد في كتاب "الأسماء الشخصية" *PN* لهرمان رالكه، حيث لم ترد معظمها أو وردت أجزاء منها في أجزاء الكاتب الثلاثة، ولطرافة معنى بعضها وجمال معناه والذي قدمته الباحثة أثناء تقديم ترجمة عربية لنصوص اللوحات.

- *ns ht m pr* : نس خت إم بر ويعني "قطعة من الجسد في الدار أو لسان الجسد في المعبد"

- *wnn nfr* : وnn نفر ويعني "المخلوق الطيب" والاسم يطلق على المعبود أوزير

- *hr mos* : حور موسا ويعني "حور بن الماء" كناية عن تربية حور في أحراش الدلتا

- *p3 šri n mwt snb* : با شري إن موت سنـب ويعني "ابن (المعبودة) موت له الصحة"

- *mht nw shmt* : محت نو سخمت ويعني (المعبودة) محت المختصة (ب) المعبودة (سخمت)

- *biw wr* : بيو ور أي "بيو العظيم"
- *dn3* : دنا أي "الاسم الملكي"
- *nsy ht3t* : نسي حتات
- *t3 di mwt* : تا دي موت أي "تلك التي أعطتها موت"
- *nbt h'py* : نبت حبي أي "سيدة النيل"
- *irw iph* : إيرو إبخ
- *t3 p3 r'c imn.f* : تا بار رع إمن. إف أي "ذلك الذي يحفظه رع"
- *p3y nh3y* : الزنجي
- *hpr hdt R'c* : خبر حجت رع أي "مظهر ضياء رع"
- *p3 šd B3st* : با شد باستت أي "قوة باستت"
- *t3 dn3t n B3st* : تا دنات إن باستت أي "الاسم الملكي لباست"
- *dd pth iw.f 'nh* : جد بتاح إو. إف عنخ أي "يقول بتاح إنه سيعيش"
- *Ns mnt* : نس منت أي "لسان المعبود مونتو"
- *dd Mwt iw.s 'nh* : جد موت إو. إس عنخ أي "تقول موت إنها ستعيش"
- *Ti krti – Mry Imn* : تي كرتي – مري "محبوب" آمون
- *hr bit mh* : حور بيت رنج
- *Nsy Pth* : نسي بتاح أي "لسان بتاح"
- *K3r'm'c* : كارماع أي "روح رع الحقيقية"
- *s3 B3st – Mry Imn* : سا باستت – مري آمون أي "ابن باستت – محبوب آمون"
- *N'y m3 tit* : نعي ما تيت

- *B3ky tit*: با كي تيت أي "خادم التيت" وهي عقدة أو أنشودة حماية إيزة
 - *B3knnfy*: باك إن نفي أي "خادم المخلوق الطيب" أي أوزير
 - *P3 wb3 šri Ist*: با وبا شري إيزة أي "إشراقة صغير إيزة" كناية عن نصر
- حور
- *Ns wn-nfr*: نس ون نفر أي "لسان المخلوق الطيب" أو لسان أوزير
 - *p3 3 b3k*: با عا باك أي "الخادم العظيم"
 - *spd mni*: سبد مني أي "سبد الثابت أو الباقي"، وسبد هو نجم الشعري اليمانية، وكان من معبودات مدينة منف
 - *p3 diw 3st*: با ديو آست أي "عطية إيزة"
 - *dd-B3st-iw st 3nh(t)*: جد باست إو.ست عنخت، أي "تقول باست أهما تحيا"
 - *Ndm-hr*: نجم حر أي "حور الحلو"
 - *dd hr iw.f 3nh*: جد حر أو.إف عنخ أي "يقول حور إنه سيعيش"
 - *3nh hnsu*: عنخ خونسو أي "خونسو الحي" أو "حياة خونسو"
 - *N3 MW Ist*: نا مو إيزة أي "ماء إيزة"
 - *P3 hrd twtly*: با غرد توتلي أي "الطفل ذو الصورة الحية" ربما يعني حور
 - *tht*: ثهت أو هت
 - *hr nht*: حر نخت أي "حور القوى"
 - *3nh hr p3 hrd*: عنخ حر با غرد أي "فليسب حور حياة هذا الطفل"
 - *Nsy hpit*: نسي خبيت
 - *Gm.n.f hr B3ky*: جم إن.إف باكي أي "من أوجده (المعبود) باكي"

- *P3 dbḥw n shmt šps*: با دبجو إن سخمت شبس أي "أوصاف سخمت الفاخرة"
- *Rwd Imn*: رود آمون أي "قوة أو سطوة آمون"
- *Tir pn w3 - di-iw-pn-w3*: تير بن وا دي إو بن وا
- *pr iw W3s3š3t3-ntr*: بر إو واس آشاتا نثر
- *P3 wrdw*: با أوردو أي "الإوزة"
- *Ini Imn n3.f nbw*: إني آمون نا. إف نبو أي "أحضر آمون أسياده"
- *nḥt Imn*: نخت آمون أي "آمون قوي" أو "قوة آمون"

نلاحظ هنا كثرة الأسماء التي تحمل معنى لسان المعبودات، فاللسان عنوان الحق والصدق كما يفترض في إله، ولذا كانوا يتمنون لأبنائهم حياة صادقة لا يشوبها الكذب. ونلاحظ أيضا الأسماء التي تقرر فيها المعبودات المختلفة استمرار حياة من يحملون تلك الأسماء، وذلك يظهر لهفتهم وشغفهم لنجاة أطفالهم من أسباب الموت المبكر الكثيرة التي كانت تحيط بالمولود كأخطار دائمة مثل الأمراض المتوطنة أو لدغات الهوام أو الافتراس من الحيوانات الضارية، أو ما يتوهمون أنها لعنات من أرواح الموتى الهائمة والكائنات غير المنظورة.

كانت هذه مجموعة من الأسماء الشخصية التي وردت على اللوحات التي تمت دراستها كنماذج للوحات النذر والهبة، ويضاف إليها الأسماء الشخصية للملوك الليبيين الذين حرصوا على حمل أسماء ليبية صرفة حتى لا يذوبوا بالكلية في التمسير، وذلك على الرغم من أن بعضهم قد حمل أسماء مصرية، وربما كان ذلك يرجع إلى قوة تأثير الأم المصرية ورفعة شأن أسرتها الذي كان يؤثر في قزار اتخاذ الاسم للمولود، فبعضهم كانت أسماء أمهاتهم مصرية خالصة، ومع ذلك حملوا أسماء ليبية.

الفصل العاشر

مصادقية هيروودوت فيما حكاه عن مصر من خلال اللوحات

لقد خصص هيروودوت الكتاب الثاني من سلسلة كتبه التسع عن مشاهداته في بلدان الشرق الأدنى القديم التي قام بالتجول فيها لمصر، وتذكر الباحثة أن الكتاب قد قتل بحثاً، وأن العديد من الأساتذة الرواد في مجال المصريات قد تناولوا نص الكتاب بالشرح والتعليق والنقد، ورغم ذلك فربما كانت لا تزال هناك كلمة تقال من خلال ما لاحظته الباحثة من ملحوظات وردت في مختلف فصول كتابه وتأييدها أو تنقضها اللوحات موضوع الدراسة، هذه الملاحظات التي ستوردها الباحثة في إيجاز متبعة في ذلك فصول كتاب "هيروودوت":

تجد الباحثة اختلافات عدة بين ما ورد على لسان الكهنة فيما روه له وبين ما عثر عليه من لوحات لكهنة نفس المعبد، حيث يسرف "هيروودوت" في الإشارة لهؤلاء الكهان كمصدر موثوق به لما رواه عن عدة أمور مثل تأمين الكهنة في معبد بتاح على أن التجربة التي أجراها الملك "بسمتيك" ليعرف أي شعوب العالم أقدم قد حدثت بالكيفية التي يقصها علينا "هيروودوت" (الفصل ٢ ص ٥٩-٦٤ وهوامش هذه الصفحات)، فهل يعقل أن كهنة المعبد بتاح والذين سجلوا باسمهم أرقى نظريات خلق الكون التي ظهرت بمصر الفرعونية وربطوها بإلههم بتاح الذي خلق بالقلب واللسان كل الكون يؤمنون على هذه القصة الساذجة؟ وهذا برهان ساطع على أن هيروودوت لم يقابل أي من كهنة بيت الحياة المختصين بحفظ وتداول الكتب المقدسة للمعبد.

في الفصل رقم ٣٥ (ص ١١٦-١١٧) نجده يتكلم عن حمل الأثقال على رؤوس الرجال وأكتاف الرجال ويناقض ذلك ما ورد على لوحات الهبات بالدراسة، حيث صور الرجال يحملون الجرار المملوءة بالنبيذ مثلاً على أكتافهم (لوحة رقم ص من الدراسة) وهي نموذج للهبات التي كانت تقدم للمعبود.

وفي ذات الفصل المشار إليه آنفاً (ص ١١٨-١١٩) نجده يذكر أن المرأة لا تصبح كاهنة لإله أو لإلهة، ولقد رد عليه أحمد بدوى في هامش رقم ١ ص ١١٩ بما يثبت فساد رأيه، ولكن يمكن أن نضيف إلى ذلك أن النساء وخاصة سيدات البيت المالك صار هن نفوذ يغلب نفوذ الكهنة في عهود الأسرات الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين باعتبارهن زوجات للإله آمون، وخير دليل على ذلك لوحات السيدات "كارماع" و"شبن أوبت" ثم لوحة تبني "نيت إقرت" ناهينا عن الكاهنات اللاتي قدمن لوحاتهن بمفردهن (لوحات أرقام) أو ذكروا على اللوحات باعتبارهن زوجات للكهنة مقدمي اللوحات من الرجال، مع عدم إغفال الأزواج لتسجيل مناصب الزوجات في معابد مصر المختلفة.

في الفصل رقم ٣٦ يؤيد أقوال "هيرودوت" عن الكهنة وعاداتهم ما ورد في نصوص السير الذاتية لكهنة المعبود بتاح والتي اقترنت بدفنات الثور المقدس "أوزير حابي" والتي سرد فيها هؤلاء الكهنة مظاهر احتفائهم وتبجيلهم للثور المقدس حال حياة وعند موت أحد الثيران التي كان مقرها معبد المعبود بتاح في منف، عن الثور المقدس، وتكريسه، وموته خاصة وهي مناسبة للحداد عظيمة الشأن، لذا فقد أسهب الكهنة في سرد ملامح حدادهم على الثور المقدس والتي شملت بالإضافة إلى إعفاء اللحى والشعور، الامتناع عن لبس الكتان ربما باعتباره نسيجاً فاحراً لنا للاحتفالات وعليهم أن يستبدلوه بنسيج خشن كعلامة على الزهد والحزن، الصيام عن الطعام صيام انقطاعي لمدة معينة، ثم التقوّت فقط على كسر من الخبز والماء (لوحات ١٨-

(٢٢) وهو دليل على حزنهم الشديد إلى درجة الانصراف عن الوجبات التي يتلقونها كمدد يومي من مؤن المعبد.

وفي الفصل رقم ٣٦ أيضا يذكر هيودوت أن المصريين لا يأكلون القمح والشعير أبدا كغيرهم، بل يزيد بأن هذا عار عليهم (أحمد بدوى وصقر خفاجة ص ١٢١ وهامش رقم ٢)، وهذا يتناقض مع ما ورد على اللوحات التي يهب فيها المصري التقى عدد معين من كيالات القمح أو الشعير قد يفسر لنا نص هبات معبد ادفو والذي يحتوى على مراسيم من العصر البطلمي تحوى تفاصيل الأوقاف الخاصة بالمعبد أن القمح بالذات كان محصولا ثابتا يجب توافره في موارد المعبد، فهناك ثلاثة مراسيم أوردتها (حيث في العهد الذى تختص به كانت ممتلكات حور ثابتة رغم الانقلابات التى جلبها الاحتلال الفارسي الثانى وغزو الإسكندر.

§ ٥ إذا حاولنا معرفة الزراعات التى يتم العمل بها فى أرض المعبد فسوف ندهش بالتأكيد عند مقارنة المراسيم التالية:

أ- مرسوم "باثيرايت": ٢٤٢٢ (وكسور من الأورورا) منها ٧. خصصت لزراعة القمح و ٩٢ أورورا (وكسور من الأورورا) خصصت لزراعة النباتات العشبية.

ب- مرسوم "ليتوبوليت": ١٧٥. (وكسور من الأورورا) منها ٣. خصصت لزراعة القمح و ١.. أورورا أرض طينية خصصت لعمل الآجر (الطوب اللبن) منها

ت- مرسوم "أبوللونوبوليت": ٩١٨١ (وكسور من الأورورا) منها ٣٣١ و (وكسور من الأورورا) لزراعة القمح، و ٢٦ ونصف أورورا لرعاية الحيوانات المقدسة، و ٧٨١ و (وكسور من الأورورا) للزراعات

بدون تحديد، وهبة خاصة من ٧ أرورا و(وكسور من الأرورا)،

ومساحة غير محددة تخصص لزراعة القرطم ؟

ويلاحظ الإصرار على زراعة القمح وإن تفاوتت المساحة وتغير المحصول مع

التعاقب السريع للزراعات. فهل من متبع؟

أو الأرض المزروعة بهما (مثل لوحة رقم ٤٨ من لوحات الهبات) لمعد معين

ليتم صنع عدد معين من أرغفة الخبز كقربان يقدم لإله المعبد باسمه، وقد كان

المصريون يمثلون آلهتهم في طعامهم وشرابهم فلماذا يشذون عن ذلك بالنسبة للخبز

وهو أهم قوت لهم (مثلا تناول الخبز مثل المعبود مين للخصب، تناول ألبان الأبقار

مثل حورس، تناول الإوز وكان من القرابين المعتادة يقدمونها بلى أعناقها لا ذبحها

ومذكور ذلك في قصة نجاة الملاح وغيرها من الأمثلة).

وفي ذات الفصل، رقم ٣٦ (ص ١٢٣) يعمم هيروودوت اتجاه كتابة المصريين

لنصوصهم بأنهم يكتبون من اليمين لليسار، بينما نجد على اللوحات التي بين أيدينا

اتجاه الكتابة مختلف فهو تارة من اليمين، وخاصة في النقش الهيروغليفي السريع،

وتارة من اليسار لليمين، وخاصة في النقش الهيروغليفي، أو يجرى النص في أعمدة

رأسية، ثم نجد لوحات النصوص التعبدية التي تقدم لأكثر من إله على نفس اللوحة

وقد انقسم النص فيها إلى كتابة عمودية يتجه كل فرق منها إلى اتجاه وإله. وبذا فلا

يتقيد المصري في الكتابة باتجاه واحد ملزم له، بل يتبع ما تمليه الضرورة الفنية واتجاه

المنظر المصاحب للنص المكتوب كما ورد في هامش رقم ٢ والسابق الإشارة إليه ربما

ذكر ذلك بناء على كون لفات البردي يتم الكتابة عليها من اليمين لليسار حتي يتم

استغلال كلا الوجهين في الكتابة وكان هذا تقليدا متبعا في كتابة النصوص الدينية

بالخط الهيراتي.

ونأتي إلى الفصل ٣٧ (ص ١٢٤) والذي يذكر فيه "هيرودوت" أن المصريين "يزيدون كثيرا عن سائر الناس في التقوى"، ثم يقوم بسرد مظاهر تقواهم "الظاهرية" التي لمسها بنفسه على ما يبدو، وإن كان قد بين لنا إجمالا مصير الأوقاف التي كان يوقفها الملوك وذوى اليسار من المصريين والمتمصرين على المعابد ببيان ما يصيب كل كاهن من الخبز واللحوم والخمر (ص ١٢٥ وهامش رقم ٢-٤)، أما عن كون المصريون لا يبدرون الفول "في بلادهم مطلقا، ولا يذوقون ما قد ينبت منه فجأ أو مطبوخا" (ص ١٢٦-١٢٧ وهامش رقم ١ ص ١٢٧) فقد ورد على لوحات كهنة السرابيوم تناول البقول الخضراء والأعشاب كعلامة على الحزن الشديد على الثور المقدس، ويكون الفول والنباتات الورقية الخضراء بذلك بديلا عن الوجبات الفاخرة المحتوية على أطيب الطعام زهدا وحزنا إذا فهو ليس "بقل نجس" كما ذكر "هيرودوت" بل هو طعام فيه تقشف، وربما كان ذلك هو أصل تناول الإخوة المسيحيون للطعام النباتي الخالي من الروح في صياماتهم الدورية كعلامة على الزهد والتقشف والحزن.

أما عن كون الوظيفة الكهنوتية متوارثة في العائلة الواحدة كما ذكر "هيرودوت" عندما كتب "وعندما يموت منهم كاهن يخلفه ابنه" (ص ١٢٨)، فهذا صحيح إلى حد ما، ويؤيده سلاسل أنساب الكهنة التي تمتد لعدة أجيال من العائلة الواحدة يخدمون في المناصب المختلفة لمعبد إله في مدينة أو حتى قرية أو أكثر من إله وأكثر من مكان. ولقد ورد على اللوحات محل الدراسة وخاصة تلك الخاصة بالهبات المقدمة للمعابد أن من سيدنس الهبة فلن يكون ابنه في مكانه وكذلك فإن من سيصونها سوف يكون ابنه مكانه، وكانت تلك أمنية عزيزة يتمناها المتوفي لخلفه المباشر والبعيد، لذا فقد كانت هذه هي الحال على ما يبدو وقت وجود هيرودوت بمصر حيث أكدها مرة أخرى في الفصل ١٤٣ (ص ٢٧٤) حيث أراه الكهنة تماثيلهم في معبد آمون ثم: "أكدوا لي أن كل ابن منهم كان خليفة لأبيه. بادئين بآخر من مات

منهم" فلا عجب إذا أن تكون اللعنة التي ستحل بمن يعتدي على لوحة الهبة هى أن يحرم ابنه من تولى منصب الأب.

في الفصل ٣٩ (ص ١٣٠) أورد هيرودوت أن رأس الذبيحة لم تكن لتؤكل حيث أنهم: "بعد ذبحها - أي الضحية - يقطعون رأسها.. ثم يعطرون على الرأس وافر اللعنات"، ثم إنهم: "لا يذوق أحد من المصريين مطلقاً رأس أي كائن حي". ولقد وردت في مناظر اللوحات موضوع الدراسة، رؤوس الحيوانات على موائد القرابين العامة التي تظهر مراراً بين المتعبدين وتمثال أو صورة المعبود المكرسة له اللوحة مما يدل على أنها ستكون مادة لإطعام الكهنة بعد الفراغ من وضعها أمام المعبود، ثم كيف يقدمون للمذبح رأس تحمل اللعنات التي صبت عليها بعد التضحية، ولكن ربما كان ما ذكره "هيرودوت" هو شكل متطور من تماثيل اللعنات التي كان يصنعها المصريون من الصلصال أو القاشاني ثم يحتفلون بتحطيمها بعد نقش اللعنات على أعدائهم على أجسادها لتكون بديلاً عن المصريين، وكان هذا يحدث في أوقات الضعف الاجتماعي وتفكك السلطة الملكية وتداعى الأمم على مصر، وما كانت مصر أثناء فترة الدراسة إلا في أسوأ مراحل هذا الضعف وتكالب الأمم الغازية عليها.

أما عن تقسيم الأضحية الوارد في الفصل الأربعين (ص ١٣١)، فقد اتبع المصريون عادة تقديم الأضحية كاملة سواء كانت حية أو مذبوحة، أو مقطعة إلى أجزاء وورد ذلك في مناظر اللوحات موضوع الدراسة.

في الفصل ٤١ (ص ١٣٣) ورد عن دفن الثيران عند موتها: "أما المذكور فيدفنها سكان كل مدينة في ضواحي مدينتهم. بينما يبقى أحد قرنيها أو كلاهما بارزين؛ علامة على مكان الدفن"، ويتفق هذا مع ما ورد على إحدى لوحات كهنة السرايوم (لوحة رقم...، ص... من الرسالة، السطر... من النص).

في الفصل ٤٢ (ص ١٣٤) وعلى ذكر منديس فقد ورد على اللوحات ذكر معبودها "جدو رب جدت" وهو (كبش منديس) وذلك حتى الفترة الخاصة بالدراسة حيث كان المعبد مخصص للمعبود آمون، والكبش إحدى صورته (ص ١٣٤ هامش رقم ٢ و ٤، ص ١٣٥ هامش رقم ٢).

(عن آمون ص ١٣٦ هامش ٢). (عن بوباسطة الفصل ٦. ص ١٦، هامش ٧)، (عن سايس الفصل ٦٢ ص ١٦٤ هامش ٢) وبوطو نفس المعلومة هامش رقم ٥).

في الفصل ٤٦ يذكر "هيودوت" إحدى العجائب التي حدثت بولاية منديس وهي أنه "اجتمع تيس بامرأة في العلانية"، وهنا نجد أن اجتماع ذكر حيوان بامرأة هو نوع من العنف بل ربما الاغتصاب، فقد وردت إحدى العقوبات المغلظة التي سيوقعها المعبود على من يدنس أو يستولى على هبة بأنه سوف "يطأه / يغتصبه حمار، ويغتصب / يطأ حمار زوجته.." إلى آخر اللعنة التي وردت على عدة لوحات من لوحات الهبات.

في الفصلين ٤. (ص ١٣٢) و ٦١ (ص ١٦٣) يذكر "هيودوت عادة لطم الخدود سواء مع تقديم الأضحية، أو مع الاحتفال بعيد إيزة على التوالي، ويوافق ذلك ما جاء من مظاهر الحزن والندب لموت الثور المقدس في لوحات كهنة السرايوم من لطم الخدود وشق الجيوب، والظاهر أن عادات الحزن واحدة ومتفقة مع ما تم لأوزير (ص ١٨٣، هامش ٢).

الفصل ٦٩ (ص ١٧٤ وما بعدها) ثابتة بتولي عائلة "شاشانق" الخدمة في معبد حري شا. إف ولوحة الجد الأول لهم (ص ١٢-١٢٤ من الرسالة) خير دليل على كلام هيودوت.

في الفصول ١٦٤ (ص ٢٩٧ وهامش ٢) و ١٦٨ (ص ٣٠٣) يتفق ترتيب هيرودوت مع اللوحات محل الدراسة في ترتيب طبقات المجتمع لا من حيث كون الكهان ثم المحاربين هم أعلى مراتب المجتمع، بل لأنهم هم أكثر مراتب المجتمع تميزاً، وحصولاً على الإنعامات الملكية، فقد وهبت الأراضي كأوقاف للمعابد، وإقطاعات للمحاربين وخاصة تلك الموجودة في الدلتا، فأصاب الكهنة من أوقاف المعبد كل حسب المنصب أو المناصب التي يتولاها، وزاد على ذلك ما حصلوا عليه من أراض أوقفها المحاربون الأتقياء على المعابد كأوقاف خاصة ذهبت أيضاً للكهنة، فجمع الكهنة بذلك بين الحسنيين وصاروا في مقدمة طبقات المجتمع.

ولذا فعلى الإجمال فقد ذكر "هيرودوت" أحوال المجتمع المصري بصورة أمينة في فترة تواجده بمصر والتي كانت أقرب ما يكون لعصر اللوحات محل الدراسة، وأكدت نصوص اللوحات ما جاء في كتابه في كثير من الأحيان، وما اختلف فيعود ذلك لجهله بلسان البلاد وتقاليده العباد ليس إلا.

وهو إلى غير ذلك من الأنشطة التي يتم تداولها في معبد منف. (هيرودوت يتحدث عن مصر: أحمد بدوي، محمد صقر خفاجة: فصل ٢ ص ٦٣، فصل ٣ ص ٦٥ وهامش رقم ١، والكهنة عموماً في فصل ٤ ص ٦٨ وهامش رقم ٢)

الفصل الحادي عشر

نماذج نصية من "لوحات النذور والهبات"

الأسرة الحادية والعشرين

عثر على لوحات جنائزية عادية - أي تحمل الصيغة المعتادة لطلب القربان خلال الأسرة الواحدة والعشرين ولذا ستقتصر الفترة على لوحات النذور فقط لا غير حيث لم تتوصل الباحثة للوحات هبة من نفس الفترة. ونجد لوحات ترد من المدن المختلفة يذكر أصحابها برهم وتقواهم، ومن ثانيا النصوص تصلنا لمحات عن حياة المصريين القدماء في تلك البلدة أو الإقليم:

١- لوحات النذور

فمثلا نجد لوحة للمدعو "ونن نفر" الذي عاش في عهد الملك "باي نجم الأول" نستعرض النصوص التي تفرقت على سطح اللوحة كمثال أولى عما كان المصري القديم يحرص على ذكره فيما سيبقى له من حياة يأملها بعد الموت.

[توجد هذه اللوحة بمتحف القاهرة منذ عام ١٩٣٩ وتحمل رقم دخول JE ٧١٩, ٢] وهي تخلص المدعو "ونن نفر" الذي كان كاهنا ثانيا للرب "مين" في قفط خلال عهد الملك "باي نجم الأول". واللوحة مصنوعة من الحجر الجيري وتبلغ أقصى قياسات لها التالي: ١,٢١ سم طولا، و ٩٥ سم عرضا، و ١٣ سم سمكا. ورغم أن اللوحة في حالة معقولة من الحفظ إلا أن الأجزاء السفلى منها قد ضاعت ربما لتثبيتها في الأرض^١. (صور أرقام ١ و ٢)

وقد كان "ونن نفر" مالك ثان للوحة يتضح ذلك من وجود بقايا عامودين رأسيين من الكتابة يقرأوا هكذا:

" ١ - الحمد... المعبود العظيم،... المعبد... ٢ - فهل لى أن أنضم لرؤية جماله من أجل الكا (القرين) - الخاص ب - قائد الجنود، المشرف على الخيول، ورئيس المجاي ". "

الواجهة

ويشغل الواجهة منظر يظهر فيه الملك " بـاي نجم الأول" وهو يقدم مصباحا مشتعلا بيده اليسرى وإناء إراقة باليد اليمنى للإله أوزير. وتقف خلف الملك سيدة ترتدي رداء الرأس ذى شكل الرحمة وهي ترفع ذراعيها في وضع تعبد لأوزير بينما تمسك بصلصلة في يدها اليمنى. فوق هذه الأشكال الثلاث نصوص عنوانية وقرص شمس مجنح وتحتهم النص الرئيسي الذي بقى منه خمسة أسطر أفقية ثم النصوص العنوانية التي تقع في اثني عشر سطرا رأسية وفيها طلبات للقرابين المختلفة من الخبز، الجعة، الثيران، الدواجن، البخور، وتقدمات خمر، وكل شيء طيب وطاهر كل يوم. النص الرئيسي للواجهة: به نص القرбан المرغوب فى أن يهبه الملك لصاحب اللوحة.

الخلفية

تم تقسيم ظهر اللوحة لأربعة أقسام حيث يوجد القمر في صورة الهلال في أقصى الجزء العلوي، ويوجد أسفله قرص شمس مجنح يحف به نصوص هيروغليفية تحيط بمنظر يظهر فيه رجال راكعين على اليسار واليمين يتعبدون لآلهة في قارب مقوس، وهذه المعبودات هى المعبود "جـحوتي" على شكل قرد البابون، المعبودتان "إيزة" و "نبت حت" أو سيدة المنزل والتي تذكرها معظم الكتب بالنطق اليونانى " نفتيس"، " آتوم" إله الشمس عند المغيب، والمعبود "حور نحى" وهو أحد الأشكال العديدة الذى عبد فيها المصريون المعبود حور ويمثل لديهم الشمس فى عنفوانها، أى فى وضـح النهار، ومثلوها - أى الشمس - آنذاك بالصقر وهو أكثر الطيور سموا وارتقاء فى سماء مصر.

أسفل ذلك بالنصف العلوي يوجد منظرين مفصولين بعلامة صولجان سخم (القوة) طويل يرتكز على علامة شن (الاستمرارية) Q، بالمنظر على اليمين يظهر والد "ونن نفر" المدعو "مير..." وهو يقدم بخور وإراقات أمام الأرباب مين و إيزة و حور. أما المنظر على اليسار فيظهر فيه "حور موسى" بن "ونن نفر" متعبدا للمعبودة: أوزير وإنبو (أنوبيس) و جـحوتي (تحوت) ونجد فوق رؤوس هذه الشخصيات النصوص التعريفية لهم. الجزء الأسفل من المتصف يشغله النص الرئيسي وهو مكون من خمسة عشر سطرا من الخط الهيروغليفي تمثل سيرة حياة الكاهن منذ خدائته، ويذكر في النص:

النص الرئيسي على ظهر اللوحة

"١- يقول الكاهن الثاني (للب) مين (ونن نفر) [يا أيها الكهنة المتنبئين، الكهنة الخدام، الكهنة المرتلين، أباء المعبود... للمعبد. إنني أقول، سوف أدعكم تتعرفون على شخصيتي ٢- عندما كنت على الأرض (أي: عندما كنت حيا)، كانت فقط تنتمي لي كالأب والأم، (كمثل) طفل مواطني بيتها. لقد ترعرعت كفتي في منطقة مدينتها. [كنت] بارعا في التعلم كشخص مارس ٣- نسخ الكتب في بيتها. كانت قرابيني لمعبدها. (إنني) لا أعرف العناق (= النفاق)... أتممت (زيارة ؟) فنائها المفتوح... كرست اللبن ٤- من أجل أمي (من) أواني لبنهم (لأجل) رضاعتي. مارس الكهنوت تحت يد والدي (أي: تحت إشراف والدي)...

كنت ألاحظ الكهنة المتنبئين. ٥- أوكلت إلى مسئولية وضع الترتيبات (؟) أمام هذا المعبود، بينما كان مشرفي المزارعين في معبدها. تصرفت ناسخا للكتب الإلهية لمن يقرأ (طقسة) فتح الفم أمامهم. (و) صنعت تعويذة (ضد) المرافقين من ٦- الأشرار (أي: الحية أو الثعبان)، ضد نشر الكراهية، (و ضد) مقت قارب الشمس، ألقى به في النار، واجتزت السكين رأسه. عينت (في وظيفة) أبي المعبود، لآبائي. تصرفت كالكاهن الذي يسند ٧- التماثيل، من يتصرف في (plir - dpn) ؟ القربان (wdn) كالكاتب في عطور الأعياد. أحضرت المعبود للقرابين. لقد مجلت كل

المعبودات. (و) عبدت كل إله باسمه بدون ما يدعو للتفكير في أحد منهم. (و) كنت الشخص ٨ - الذي [...] قرينهم (أرواحهم). إني أنا الكاهن الذي يعرف الأسرار الغامضة، بدون أن يتفرقوا، واحدا من يوحون مجموعة أفراد العمل. قدت هؤلاء الذين جاءوا على أثري. ٩ - إني [...] كل الدقة (?) لم أنس أي واجبات قط، أعطيت ؟ [...] كل [...] (و) وضعت التاج على مفرق السيدة / السيد، الذي يؤسس / تؤسس العدالة مع [...] صنعت ١ - ... ملابس، حيكت كقربان (m wdn) في هذا المكان. (و) شيدت محرابا في [...] مع ؟] قطعة الأرض خاصته (rmn.s). (و) ربطت الشبكة، (و) الثقالة (مثل العقد؟) (و) التمام، على صدره... بسرعة ؟ إني ضاعفت ١١ - [...] لأجل حداد التاسع ككوفهم رؤساء السوادي، (و) أول بشير ملكي للرب سوكر، سيد الجميع.

لندع الشخص ينذر في حضرة المعبود العظيم ١٢ - [...] ... بأنك ربما تترج مع آلهة العالم السفلى. يا أيها الكاهن "ونن نفر" الذي هو أمام الأشخاص الماجدين / المبجلين، ربما يبقى اسمي ؟ ١٣ - [...] منذ العالم البدائي. لقد قال لك، "يا أيتها الأجيال التي سوف تأتي: انتبهوا، بأني ١٤ - [...] فلربما تنطقون اسمي بينكم، بدون ارتكاب ذنب بنطقه. ١٥ - [...] إبلاغ ؟ [...] "

بالنظر إلى ذلك النص المتقدم نجد أن اللوحة هي أكثر الآثار إثارة للإعجاب من خارج طيبة والتي تظهر اسم الملك "پاي نجم الأول" كملك في المنظر الموجود بالخلفية، وتظهر في آن واحد أن المدعو "ونن نفر" كان داعما مخلصا للكاهن الأول لآمون في ادعائه لحقه في الملك. هذا بينما كان دور السيدة الملكية "حنت تاوى" غير واضح على هذه اللوحة.

وعلى الرغم من أن هذه اللوحة قد جاءت من قفط حيث كان يعبد المعبود مين كباله رئيسي فإن اللوحة أظهرت المعبود أوزير كرب رئيسي، والسبب في ذلك

ربما لكون هذه اللوحة جنائزية بحتة، وربما ظن "ونن نفر" أنه سيكون من المفيد له في الآخرة ذكر المعبود أوزير رب الموتى بدلا من مين.

ومن أكثر الملامح إثارة في اللوحة أنها تتيح لنا تتبع حياة كاهن محلى في الأسرة الواحدة والعشرين، وهي فترة كان هناك القليل جدا من المعلومات عنها لما خارج طيبة وتانيس أي عاصمتي الملك الجنوبية والشمالية، ويحتوي النص كذلك على بعض التلميحات عن طقوس المعابد في قفط وذلك في الأسطر من الثاني إلى الحادي عشر فمثلا في السطر الثالث يذكر "بيتها" والمقصود بيت الحياة الخاص بمعبد المدينة حيث كان يتم نسخ الكتب الدينية والسحرية على يد الكهنة بعد تأهيلهم لذلك بالدراسة لمدة معينة في بيوت الحياة ذاتها والتي كانت تعد بمثابة معاهد عليا لتخريج تخصصات معينة من الكهنة باعتبارها معهدا عاليا أو أكاديمية^٢. ويلاحظ المرء التأثير المتزايد للطقوس المعتادة لأوزير من ذكر لقارب نشمت، والمعبود سوكر (سطر ١١).

ونشمت: هو اسم لقارب المعبود أوزير وكان لآمون قاربه المعروف باسم "وسر حات"، ولباقي أفراد ثلوثه قوارب مماثلة تصنع من أفخر أنواع خشب الأرز المستوردة من ببلوص وقصة "ون آمون" خير شاهد على ذلك، وكانت قوارب المعبودات جميعا تصنع منه أيضا بدليل ذكر ذلك في نقوش الملك "ساحورع". ولعشق المصريين التناظر الثنائي، فقد جعلوا للشمس زورقا للنهار وآخر لليل وهما معنجت ومسكت، وللزورقين بحارة من آلهة ذوى شأن ومكانة^٣، ووجود قوارب للمعبودة يعود لإيمان المصريين بأن حياتهم على الأرض هي حياتهم المثالية والتي لا بد وأن تتكرر في الآخرة ووجود ليل بها لا بد من عبوره أو عبور المحيط الأزلي نون.

٢- لوحات الهبات

رغم وجود لوحات الهبة منذ الأسرة التاسعة عشر على الأقل بشكلها الذي استمر بعد ذلك وحتى العصر الروماني، إلا أن الباحثة لم تعثر على نماذج لها خلال الأسرة الواحدة والعشرين، وربما تكشف حفائر الدلتا عن بعضها في المستقبل القريب ، وإلا كيف نفسر انتشارها بشدة من بداية الأسرة الثانية والعشرين - وإن انخفض

عددها خلال الأسرات من الثالثة والعشرين وحتى الخامسة والعشرين وزاد مرة أخرى مع تولى الأسرة السادسة والعشرين للعرش، أي أن الزيادة نسبية، فلا يستبعد إذا وجود لوحات في الأسرة الواحدة والعشرين.

الأسرة الثانية والعشرين

بدخول الحكم الليبي إلى مصر بدأ ملوك تلك الأسرة في تقديم اللوحات النذرية للمعابد، وكذلك وضعوها في مقابرهم حسب التقليد المصري المعتاد، فقد تمصروا تماما - وإن لم يتخلوا عن أسمائهم الغريبة - وسنذكر بترتيب جلوسهم على العرش اللوحات التي وجدت أثناء هذه الأسرة.

١- لوحات النذور

فهاهي لوحة مقبرة الملك "وسركن الثاني" من الأسرة الثانية والعشرين: والتي توجد كنقش بارز على مدخل مقبرة الملك "أوسركون الثاني" وتقدم شكلا من أشكال التقرب للفرعون الذي شرف صاحبها بخدمته، وهي منحوتة في صخر مصراع باب المقبرة فلم توضع في حجرة الدفن ولا هي ثبتت على إحدى حوائطها، وقد افتقدت للكورنيش العلوي وللفواصل بين أعمدة الكتابة الست التي يحتويها نصها. (رسم رقم ١).

صاحب اللوحة والذي كان صاحب القوة الثانية بعد فرعون، فهو قائد الجيشين الشمالي والجنوبي، يرتدي نقبة عادية كبسطاء الموتى، لا يرتدي أي حلى ولا أي شارات، ولم يضع أيضا صورة مليكه كما تقضى التقاليد. بل وقف رافعا يديه في وضع حداد واحترام، ولقد كرسّت هذه اللوحة الملكة الأم ولكنها ذكرت هنا بدون أي لقب أو نعت، ولا وضع اسمها في خانة ملكية (خرطوش) بل ذكر اسمها مجردا في السطر السادس والأخير من النص "كابوس".

- " 1) *ns mš^c wr n 'tw ? n Rsy Mhy P3 šri n Ist s3 hr - nhw*
 2) *n.k n sns hr nht hrw nds n wrd m hhy hr.k ib 3tp m*
 3) *hmm dr.s h3(m) nfrw.k di.i swr tw m hm nb r.f knw m ht*
 4) *sw wd3 nb ntr r niwt.f W3st spwt - ntr mrr ntr ib.f 'r it - ntr.f*
 5) *r pr Ist wnn.f hwt pr n t(3) hh n rnp(w)t p3 nsw ntr t(3) r htp ntr hr*
is(t).f it - ntr.f
 6) *hnm hrt pt nb t3wy (W3srkn Mry Imn) ir n.f K3pws*

"١- القائد (و) كبير القوات / رئيس الفيالق الطبية والدلتاوية (حرفيا: الجنوبية والشمالية) بسينيسيس (با شيرى إن إيست - أي طفل إيزة، الباحثة) ابن حور
 نحو ٢- من أجلك، وبلا قيد، وبدون ضجر من التطلع إلى وجهك (حرفيا: من البحث^٥ عن وجهك) (و) القلب شارد في ٣- نشاط في التفكير في (صفات) كمالك.
 لقد قدرت أن هناك كثير من السمو في كون (المرء) خادما للسيد (أي: للملك) أكثر
 من كون المرء غنيا (حرفيا: ممتلئا) بالأشياء. ٤- لقد خرج السيد إلى مدينته واست
 الفرع المؤله (الإلهي) (كما) أحب قلبه، (و) صعد جلالته ٥- إلى مكان وجوده في
 معبد ملايين السنين. لأن الملك المعبود يستريح على عرشه، جلالته حبه ٦- وصل
 للسماء، سيد الأرضين "وسركن، مري آمون". صنعتها له كابوس"

النص واضح وإن كان العالم Loret الذي نشر اللوحة قد قسمه إلى ثلاثة أجزاء، ولكن النص يسترسل بدون انقطاع في المعنى. حيث أوضح في تعليقه أن الأسطر الثلاث الأولى كانت بمثابة اعتراف وفي من قائد الجيش لمليكه بالإخلاص، ثم من السطر الرابع وحتى بداية السطر السادس هو تقرير ملكي موجز عن استقرار جثمان الملك في مقره الأخير بالجبانة التانيسية حيث تمتد مقابر ملوك الأسرة الثانية والعشرين عن اليمين وعن الشمال من هذه المقبرة. وأن المقبرة في حماية آمون حيث تتبع تانيس طيبة في تعبدها لآمون (Loret, 1942, p. 1.4)

ذكر المؤلف أن كلمة *spt* في السطر الرابع لا تعنى مقاطعة Nome بل هو اسم لمدينة شمالية سميت "واست" فالمعروف أن "وسركن" دفن في تانيس بالدلتا وليس في

جبانة الأقصر، ولقد ذكر "لوريه" أن كلمة "واست" كان يلحق بها وصف "نخت" *nht* في بردية "هاريس" ويعتقد أن الكلمة تعنى هنا منطقة تحوى مباني دينية، وربما دعيت تانيس بالفرع المؤله لطيبة، وصارت تتحول شيئاً فشيئاً لقرية لآمون.

تؤكد اللوحة أن المقبرة خاصة بالملك "أوسركون الثاني" وأن من صنعها (أي اللوحة) له *ir n.f* هي إحدى أفراد الأسرة المالكة وهي من تدعى "كابوس"، والنموذج الوحيد المعروف لهذه الواهة للوحة هي *nwt ntr K3ps* وذكرها "مارييت" في لوحات السيرابيوم، وهي تعتبر عموماً - كقول لوريه - والدة "وسركن الثاني".

٢- لوحات الهبات

لوحة "القائد العظيم للمي" شاشانق:

هي لوحة من الجرانيت الأحمر تبلغ قياساتها ١,٢ سم × ١,٥ سم وجدها "مارييت" جنوبى المدخل الغربى لبوابة كوم السلطان في أبيدوس وقد ذكر "برستيد" أنها مفقودة^٧ وتظهر فيها أولى الإشارات لأسلاف الأسرة الليبية التي عرفت بالأسرة الثانية والعشرين. وقد أقيمت اللوحة حيث كان الزعيم الليبي "شاشانق" جد الملك "شاشانق الأول" زعيم قوى للمشوش حاز مكانة وتأثير في مصر وكان جده الأعلى "موسن" بدوره قد سيطر على إهناسيا (هيراكليوبوليس) وبعد خمسة أجيال من تلك السيطرة تربعت الأسرة على عرش مصر. وكانت مناسبة تقديم اللوحة هو وجود تعديات بالاختلاس من الكهنة الجنازيين على الأوقاف الجنازية التي قدمها شاشانق زعيم المي للصرف منها على قرابين ابنه "ناميلوت-نمرات" والذي دفن في أبيدوس طبقاً للعقيدة المصرية. لقد توجه شاشانق إلى طيبة وقدم مظلمة لملك لم يذكر اسمه وربما كان "آمون إم أوبت" أو "سيا آمون" طبقاً لبرستيد، وحصل منه على حكم بتوقيع العقاب عليهم، واللوحة التي فقدت الأسطر الأولى من نصها تبدأ من المنتصف بنداء يوجهه الملك للإله -آمون، ثم ينطق المعبود بالحكم على الموظفين المذنبين، بعدها

يسجل شاشانق كل إمدادات ابنه الجزية مع تمثال للإبن يرسل لأبيدوس في أرشيف معبد أبيدوس، بقيمتهم من القضة، وقد تم الحكم بنفي الموظفين المرتشين للوائح.

يؤيد نصوص هذه اللوحة ما ورد على لوحة أخرى نذرية قدمها المدعو "حاربسون" في العام السابع والثلاثين من حكم الملك "شاشانق الرابع" وهي فترة الحكم التي انتهت بها الأسرة الثانية والعشرين في السيرايوم بمناسبة دفنة للعجل أبيس، وفيها يسرد مقدم اللوحة أسماء خمسة عشر جيلا من أسلافه يبدأهم بالليي "بايوواوا" هكذا بدون ألقاب وحتى يصل إلى اسمه هو ولقبه ككاهن أكبر للرب حريشف في هيراكليوبوليس (اهناسيا)، هذا المنصب الكهنوتي الذي حازته أسرته منذ الجيل الحادي عشر. وقد تداخل خط أسرته منذ الجيل السادس قبل مقدم اللوحة مع الخط الملكي للأسرة الثانية والعشرين ممثلا في الملك أوسركون الثاني. (AR: Vol. IV , p. 393-4)

ترجمة النص

(ص ٣٢٩) " (١) _____ العظيم كبير القادة، شاشانق، المنتصر، ابنه في المكان المجيد عن طريق والده، أوزير، [ربما يسمح] لجماله [أن يستقر] في مدينة أـچـو (أبيدوس) *Ni wt*، ضد.... لتكرم وتبقية ليصل إلى العمر المديد، بينما [قلبه (٢) ---] سوف تسمح له بالانضمام لأعياد جلالته، وبأن يكون له (بريستند: يتسلم) النصر التام " وقد رحب هذا المعبود العظيم للغاية.

ثم تكلم جلالته مجددا أمام هذا المعبود العظيم: "ياسيدي العظيم، سوف تذهب الـ (٣) [----]، الإداري، (و) الكاتب، (و) المفتش، وكل من ذهب في مهمة إلى هذا الحقل، من هؤلاء الذين سرقوا [أشياءه] من مائدة قرابين أوزير، القائد العظيم للمي، ناميلوت، المنتصر، ابن "محت نو سخت" الذي في أبيدوس، (٤) كل الناس الذين فلبوا من قرابينه الإلهية، ومن ناسه، ومن ماشيته، من حديقته، من كل تقربة نذرية وكل أشياءه الممتازة. سوف تفعل طبقا لروحك العظيمة على الإطلاق، أوقع بهم وأوقع بـ ([عدد من]) النساء (٥) وأولادهن" وقد رحب المعبود العظيم للغاية.

لقد لمس (بريستند: شم) جلالته الأرض قبالة، وقال جلالته: " لينتصر، شاشانق، المنتصر، الزعيم العظيم للمي، زعيم (ص ٣٣). القادة، [----] العظيم،

وكل من هم [أمامك]، (٦) كل القوات _____ " [قال له] آمون رع، ملك المعبودات: " [] سوف أصنع [] من أجلك، سوف تصل للشيخوخة، ماكثا على الأرض، وخلقك سيظل على عرشك للأبد".

أرسل جلالته تمثال المرحوم (أوزير) القائد الكبير (٧) للمي الزعيم العظيم للقادة، غمارت (ناميلوت)، المنتصر، شمالا لأبيدوس. كان هناك ----- جيش عظيم، لأجل حمايته، ولديهم سفن [ضخمة]، --- لا تعد، ورسل الزعيم الكبير للمي، من أجل أن يودعوها (حرفيا: أن تستقر) في القصر المحترم، (٨) هيكل العين اليمنى للشمس (ربما تعود على المعبود خوسو)، لأجل أن تنتمي قرابينه لأبيدوس، طبقا لاتفاقات تقديم قرابينه، البخور [] في قاعة الالتماس.

لقد تم تسجيل عقده ٩- في قاعة الكتابات (الأرشيف) طبقا لما قاله سيد المعبودات (آمون). تمت إقامة لوحة من جرانيت إلفنتين، تحمل هذا المرسوم باسمه، وذلك لكي تحفظ داخل الهيكل الإلهي لأبد الآبدين (حتى) لنهاية الأبدية. ثم تم تأسيس مائدة قرابين أوزير، القائد العظيم للمي (المشوش) ١- - ناملوت، المنتصر، ابن "محت نو سخمت" الذي في أبيدوس. " ثم سرد للأوقاف.

واللوحة شديدة الوضوح فهي مستند قانوني يحتفل بالنصر الذي أحرزه الأب "شاشانق" على الكهنة مختلسي قرابين ابنه "نمروود" الجنازية في ساحة القضاء الآموني إذا جاز التعبير وهي تبين بالتفاصيل الكاملة ما تم اتخاذه من إجراءات الاحتكام للوحي الإلهي لآمون، ثم الحكم، ثم خطوات التنفيذ، وما تم وهبه لمعبد أوزير في أبيدوس لترتيب قرابين يومية للمتوفي، فقد تم الدفع نقدا (بالفضة لقيمة العبيد والحديقة.. إلخ) لقيمة القرابين، ثم تم طلب القرابين التي يتم صرفها يوميا من خزانة المعبد (العسل والمر والفطائر).

لا جدال في أن هذه الأسرة كانت تعرف أقصر الطرق للوصول لأهدافها وذلك من طول بقائهم في مصر وقربهم من دائرة الحكم من خلال عملهم كمرتزقة، وعلى ما يبدو فليسوا مرتزقة عاديين، بل إنهم من المقربين من دوائر النفوذ أيضاً، فما أوصلهم للملك الطيب ليقبل طلبهم بتحكيم آمون للفصل في النزاع القائم بين أسرة المتوفي والكهنة، كان هو ما أوصلهم في فترة زمنية قصيرة تالية للاستيلاء على ذلك العرش الذي كان هذا الملك المغمور وأمثاله يعتلونه.

لوحة هبة من العصر الليبي:

هي لوحة من الحجر الجيري حصل عليها "شبيجلبرج" ربيع عام ١٩٠٥، ومحفوطة الآن في "معهد الآثار المصرية" في ستراسبورج برقم دخول ١٥٨٨، ومقاساتها ٢٢,٥ سم طولاً و ١٩,٥ سم عرضاً وبسمك ٦,٥ سم. ويظهر المنظر رجلين يتقدمان أمام المعبود جحوتي (تحوت) المصور بجسد بشري ورأس طائر الأيس مع تاج آتف الريشى فوق رأسه. يحمل المعبود في يده اليمنى لوحة الكتابة وتتدلى اليسرى بجواره. الرجل بالمنتصف، وهو على الأرجح مقدم اللوحة صور بحجم أكبر حتى من حجم المعبود نفسه (ويتقدم خلفه رجل أصغر ويرتدي الاثنان نقبات طويلة تصل لما فوق الكعبين بقليل). البطاقة العنوانية بين الرجلين والمعبود مكتوبة (بالمهروغليفية) كما يلي: " حقل لك أيها المعبود العظيم؟ "، هذا بينما النص فقد ورد أسفل ذلك بالخط المهيروغليفي ويقرأ بعد أن حوّل كاتب المقال للمهروغليفي كالتالي:

" 1- *h3t - sp 6 hmk3 3ht st3t 5 n dhwtj (n) hm - ntr n Imn* 2- *R^c nsw ntrw sš - š^cwt n3 Mi N3 - ti m - r - pk - w3 - 3w - š3 (?)*"

١ - العام السادس هبة لحقل من ٥ أرورات لتحوت (من) الكاهن الخادم

لآمون ٢ - رع ملك المعبودات، كاتب الوثائق لقبيلة المرتزقة الليبيين

يلفت النظر هنا عدم وجود أي خرطوش لملك معين يتوافق مع ذكر السنة

السادسة التي وردت بأول النص والذي يفترض ورود اسم أو أسماء الملك بعدها

وربما حال صغر حجم الحجر، وكون الواهب من صغار الموظفين القاطنين أطراف الدلتا دون تعيين ملك معين، وارتباطه كذلك بقبيلة المرتزقة التي من صفاها الارتحال لعرض خدماتها على من يدفع من السادة سواء من الوطنيين المصريين أو بنى جلدتهم من الليبيين.

تظن الباحثة أن اللوحة قد قدمت قبل تولى الليبيين عرش مصر بصورة رسمية ولذا فتوضع اللوحة بين الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين، ولكن لكون مقدمها ليبيا فستضعها الباحثة ضمن لوحات الأسرة الثانية والعشرين في بدايتها.

لوحة الملك "شاشانق الأول" من إهناسية المدينة:

وجدت هذه اللوحة في "إهناسية المدينة" وهي المقر الأصلي لأسرة الفرعون في عام ١٩٠٧ وهي محفوظة بالمتحف المصري^١ ويبلغ ارتفاعها ٥٧ سم وعرضها ٥٦ سم، وقد نقش عليها تسعة وعشرون سطرا غير أنها وصلت إلينا مهشمة بعض الشيء. وكتب عنها الأثري الرائد "أحمد بك كمال"، ولقد أضاف "ماسبيرو" بعض ملاحظات على مقال "أحمد بك كمال" حيث قال أن هذه اللوحة لها أهمية عظيمة من حيث موضوع الأوقاف في مصر القديمة^٢

وهي لوحة قطعت من قطعة حجر مكعبة الشكل واللوحة تحمل النص المصري القديم على وجهين منها وعلى الوجهين الآخرين ثمانى حفر ربما لوضع أحجار الضامة على وجه وعلى الوجه الآخر أربعة أحواض ربما لوضع القرابين وكلاهما يرجع للعصر القبطي.

النص

” (١).... السكتيو، ملك الوجه القبلى والوجه البحرى رب الأرضين (خبر حزت - رع، ستبن رع) ابن رع رب التيجان (مرى آمون شاشانق) (٢) عندما كان جلالته له الحياة والفلاح والصحة يبحث (في نفسه) عن كل أنواع الأشياء المفيدة

ليخبرها لوالده المعبود "حرشف" ملك مصر وسيد إهناسيا المدينة، وهو شيء يحفظه في قلبه منذ توليه (٣) العرش، وجاء إليه الأمر الملكي رئيس الجيش "نمروت" في حضرته وقال له: حقا إن معبد المعبود "حرشف" سيد مصر يتوق بشدة إلى ثور القربان اليومي وقد وجدت أن تقديم هذا الثور قد تم التغاضي عنه تقريبا، مع أنه كان موجودا منذ زمن بعيد قبلي في عهد (٥) الأجداد. وإذا أعدنا تقريره ثانية كان ذلك شيئا ممتازا فأجاب الملك: إني أهنتك يا ولدي الذي أنجبتك (٦) فإن قلبك يشبه قلب من أنجبك وكأنه هو في شبابه، وإن والدي "حرشف" سيد مصر ورب إهناسية المدينة الذي جعل كل ما يخرج من فمك نافذا أبديا في معبده فليعمل مرسوم في القصر (له الحياة والفلاح والصحة) خاص بتموين معبد "حرشف" ملك مصر وسيد إهناسية المدينة ليستمر توريد ثور القربان هذا يوميا كما كان يحدث في عهد الأجداد.

وقد صدر على ذلك المرسوم الخاص بتموين الخراب، وقد ضربت الضرائب من أجل الثور اليومي ووضح تماما ألا يكون هناك أي مخالفة (١٠) من الضياع والأماكن والمستعمرات (الإقطاعات) التابعة لإهناسية المدينة وأن يستمر توريد هذا الحيوان دائما طوال العصر السرمدي - ملك الوجه القبلي والبحري، رب الأرضين (خبر حزت رع - ستين رع) ابن رع رب التيجان (مري آمون شاشانق) معطى الحياة مثل رع سرمديا.

مقدار الضرائب التي تساوي ٣٦٥ ثورا وهي الضرورية لحاجيات السنة حتي نهاية الأبدية:

(١٢) رئيس جيش إهناسية المدينة نصيبه / ٦٠ ثورا لشهرى توت وبابة: السيدة الرئيسة العامة لحريم المعبود "حرشف" ملك الأرضين، وبنت الرئيس العظيم للجيش (التي تسمى) "استنخب" / ١٠ ثور (١٣) رئيس "توهارو" الخاص بأوزير "ماعت رع" / ١٠ ثور، رئيس توهارو إهناسية المدينة / ١٠ ثور، كاهن المعبود

"ست" سيد "سسو" (؟) وهذا لشهر هاتور: / ١٠ ثور (١٤) رئيس مسمى الشيران
 لمعبود المعبود "حرشف" ملك الأرضين / ١٠ ثور، رئيس "إمي - بتاح" / ٦ ثور،
 الأمين العام لمعبود مأوى المعبود "حرشف" ملك مصر / ١٠ ثور، مدير المعبود / ١
 ثور، / ٣ ثور، وهذه لشهر كيهك: كاهن المعبود "حرشف" ملك الأرضين / ٧
 ثور، مدير مخزن هذا المشوى / ١ ثور، رئيس فرقة الحرس لمخازن هذا المشوى / ١
 ثور، (١٦) وهذه لشهر طوبة: لمخزن / ٤ ثور، القائد / ٨ ثور،
 رئيس مخازن القائد / ٨ ثور، / ١ ثور، وهذه لشهر أمشير: رئيس رماة
 أسطول الحرب للقائد / ١ ثور، مدير بيت القائد / ٥ ثور (١٨) وهذه لشهر
 برمودة: رئيس كتبة الحامية التابعة للمكان المحصن "مرى إم شعف" / ٥ ثور،
 عظماء "مرى إم شعف" / ٦ ثور، كاتب الجنود (١٩) "نن نسوت
 - إهناسية المدينة" / ٢ ثور مدير ال..... العاصمة للقائد / ٥ ثور، الخادم
 الأول لبيت حرسافش / ١ ثور وهذه لشهر برمهاث: (٢٠) مدينة "با سجرى
 - نى حانتيت" ومدينة "تاعت - باقن - بامشع" / ٢ ثور، مدينة "بو أوزير -
 بوصير" / ٢ ثور، مدينة "تاوحيت - سسو" ومدينة ومدينة "باسيج نفر" / ١
 ثور، مدينة "بابخن - نى - بالنحسى" / ٢ ثور، وهذه لشهر بشنس: مدينة "بابخن"
 ومدينة "بابخن - نى - نفر رنبت" / ١ ثور، مدينة "تات - با - ... بست" / ١ ثور،
 مدينة "بر... تف" / ١ ثور، مدينة "بروازو" / ١ ثور، مدينة "تات - شات راسا" / ١
 ثور، (٢٣) مدينة "إت - شات حر آس" / ٢ ثور، مدينة "برنبت" / ١ ثور، مدينة
 "حات - نبت - منتو" / ٣ ثور، وهذه لشهر بؤونة: مدينة "سا - واحت - كنت"
 / ١ ثور (٢٤) / ١ ثور، مدينة "تات تات" / ١ ثور، مدينة "آت بيت وعب"
 / ١ ثور، مدينة "حات تيت نبت" / ٢ ثور، مدينة "حات نرست" / ١ ثور، مدينة
 "تا - وحت إوا" / ١ ثور، (٢٥) ... مدينة "نكر" / ١ ثور، قرية "يا - اه - نى
 - شد - سو خنسو" / ١ ثور، قرية "با - اه - نى - نب - سمن" / ١ ثور، قرية

"با - اه - ني - بن - رع" ١ ثور، (٢٦) رئيس خدم حجرة القائد / ٢ ثور،
صناع رأس.... / ١ ثور، وهذه لشهر أبيب: مدير مخزن سجلات القائد / ٢ ثور،
مدير.... (٢٧).... رئيس ماعز بيت المعبود "حرشف" / ١ ثور، السباكون وصانعوا
الحلوى / ١ ثور، البستانيون والعسالون / ١ ثور، رئيس الفلاحين (?).. (٢٨) / ١
ثور، العامل صانعوا عربات الحرب / ١ ثور، كاهن آمون / ١ ثور، الحفارون / ١
ثور، صانعوا الفخار / ١ ثور، البناءون / ١ ثور، وهذه لشهر مسرى: مدينة..... /
٤ ثور، كاهن معبد المعبود "حرشف" التابع "لرعسيس" / ١ ثور " وهذه لأيام
النساء "

يقدم لنا النص معلومات هامة من الناحية الدينية والجغرافية عن مقاطعة
إهناسيا المدينة*، وكذلك من الناحية الاجتماعية والاقتصادية من حيث توزيع
الضرائب. وهو يعود لبداية عهد الملك "شاشاق الأول"، وهو العهد الذي كانت
فيه مصر خارجة من الاضطرابات و القلاقل التي كانت البلاد غارقة في لجتها في عهد
الأسرة الواحدة والعشرين، ولدينا البرهان على التدهور فيما جاء على الأثر نفسه ()
بالسطر الرابع من النص (الذي بين أيدينا وهو الخاص بعبادة المعبود "حرشف" المعبود
الخاص بمقاطعة إهناسية المدينة، ولا بد أن هذا التدهور كان يشمل كل البلاد.

جاء في السطر الثالث اسم "نمروت" أو "نمرات" وتكرر الاسم بالسطر الثاني
عشر ولم يكونا نفس الشخص.. بل كان الأول كان يقوم بإدارة جيش مصر كلها،
بينما كان الآخر بالسطر الثاني عشر قد عين قائدا لجنود إهناسية المدينة.

جاء ذكر المعبود "ست" في السطر الثالث عشر غير أن الحيوان الدال على
صورة هذا المعبود وجد غير مهشما، مما يبرهن على تقديس هذا المعبود واحترامه في
عهد ملوك "بوباسطة"، وقد يؤكد ذلك المكانة الخاصة التي كان يحتلها كاهن هذا
المعبود بين أهم الشخصيات في مقاطعة إهناسية المدينة، إذ نلاحظ أنه كان بمفرده يورد
عشرة ثيران.

قد لا نخطئ إذا قررنا أن جزء المتن من سطر ٩ إلى ٢٩ يعد نموذجا لوثيقة رسمية عن الضرائب فقد دوّن بدقة مبتدئا بأنواع الأقسام الثلاثة التي تنقسم إليها مقاطعة اهناسية المدينة من الوجهة المالية حيث ذكر فيها المدن والقرى ثم الإقطاعات الصغيرة. وجاء في المتن بعد ذلك ذكر عدد الثيران التي كانت تجمع سنويا لتقدم قربانا لمعبد المعبود "حرشف" وينتهي المتن بعد ذلك بقائمة طويلة ذكر فيها الموظفون الحريون والدينيون وأصحاب الوظائف العالية ثم ذكرت الأماكن مبتدئة بالمدن بمعناها الصحيح ثم القرى والضياح ثم التجار والصناع وأصحاب الحرف.

قسمت الضرائب التي جمعت على الإثنى عشر شهرا التي تحتوى عليها السنة المصرية ثم شفع اسم كل دافع ضرائب من الذين تحتويهم هذه الفئات بالرقم الذي كان يجب عليه دفعه ضريبة. ومن ثم نفهم أنه كانت توجد في البلاد وقتئذ طائفة من رجال الدين كانوا أصحاب يسار، ثم طائفة فلاحين قاطنين القرى والضياح وأخيرا طبقة صناع، وأصحاب حرف كانوا على ما يظهر يسكنون المدن، وكان كل هؤلاء يدفعون ضرائب للحكومة التي كانت على الأرجح تتولى الإنفاق منها على معابد الحكومة وغيرها، هذا فضلا عن وجود طبقة رجال الجيش الذين كان لهم سلطان عظيم وثروة ضخمة كما يدل على ذلك مقدار ما كانوا يدفعونه من ضرائب لإمداد معبد المعبود "حرشف" بالمؤن.

كلمة "رنبت *rnpt*" كانت تعطى للعام المكون من ٣٦٠ يوم، مقسمة على ٣٦ أسبوع في ثلاثة فصول، ثم يضاف إليها خمسة أيام النسيء والتي سماها المصريون القدماء "الأيام الخمسة المضافة للسنة *5 hrw rnpt*" وكان اليوم الواقع في نهاية الإثنى عشر شهرا أو اليوم رقم ثلاثمائة وستون من التقويم يسمى "نهاية السنة *rk rnpt*" وكان أول يوم في السنة يسمى "إشراق العام *wp rnpt*" وكانت أيام النسيء لدى المصريين القدماء أيام أفراح وأعياد فقد اعتقدوا بأن المعبودات الكبرى: رع وأوزير وست وإيزة ونبت حت ولدوا فيها، ولأنها كانت تأتي مع نهاية موسم حصد

القمح وبيعه، فقد كانت أياما يستطيعون فيها تسديد ديونهم، وإقامة حفلات زفاف الأبناء وإقامة احتفالات المعبودات المختلفة، على عكس الحال تماما مع الإخوة المسيحيين الذين أرادوا التخلص من كل تراثهم المصري القديم الوثني فهم يعتبرونها أيام شؤم وحزن.

لعلنا نرى تنظيم المصريين في مدينة كانت قد ولت أيامها كعاصمة وصارت مجرد حاضرة لإقليم، ومع ذلك فالبيروقراطية المصرية - وهنا بمعناها التنظيمي وليس التعقيدي - قادرة ومرتبة لكل مهامها، فأين نحن الآن من ذلك النظام؟

* إهناسيا: عن الأصل القديم "حوت نيسو" بمعنى (مدينة) أبناء الملك، أو "حوت ن نيسو" بمعنى "قصر" ابن الملك" وذكرها النصوص القبطية باسم جنيس، وكانت حاضرة الإقليم العشرين من أقاليم الصعيد، وعاصمة ملوك الأسرتين التاسعة والعاشر وشهدت نهضة أدبية واسعة في عهدهم. ثم أطلق الإغريق عليها اسم "هيراكليوبوليس" بمعنى "مدينة هرقل"^{١١}. ويسمى الإقليم العشرين نكرة خنتت ربما بمعنى "الرمانة الأمامية"، ووصفته النصوص البطلمية بأنه جزيرة (تقع بين النيل وبين بحر يوسف) وذلك مما ينم عن خصوبة أرضه وصلاحيه موقعه ورمز أهل إهناسيا إلى معبودهم بهيئة الكبش منذ القدم ووصفوه بأنه "حوى شا.إف" أى "المتصدر بحيرته" أو "من يعلو على بحيرته" وتغير هذا المفهوم في العصور المتأخرة فأصبح "ذا المهابة"، وسماه الإغريق "أرسافيس" وشبهه بلوتارخ بالمعبود الإغريقى ديونيسوس بن زيوس وإيزيس، واعتبره رمز القوة والخصوبة.

لوحة ابن الملك لرعمسيس "باشد - باستت":

هى لوحة موجودة في مجموعة "بترى" الخاصة وترجع للعام السادس والثلاثين من عهد الملك الثانى من ملوك الأسرة الثانية والعشرين وهو "وسركون الأول"^{١٢}، وكان "بترى" قد اشترى هذه اللوحة من (العرابة المدفونة) وهى منفذة بالنقش الغائر بالنسبة للمنظر مع نقوش محززة للعلامات الهيروغليفية. صنعت من الحجر الجيرى ويبلغ طولها ٣٤ سم وعرضها ٣٦,٥ سم، ولم يتبق من المنظر بالجزء العلوي سوى قدمين لشخص يخطو، وتحمل اللوحة رقم (UC14496) بالمتحف البريطانى، وجاء فيها أن الكاهن الرابع لآمون ملك المعبودات، وابن الملك لرعمسيس، ورئيس المعهاساو، والقائد "باشد - باستت" المتوفى الآن (؟) كان

يستريض يوما في صحراء العرابة المدفونة فوجد فيها لوحة فأحاطها بسور وبلوحات أخرى وأهدي الكل للإله "أوزير خنتي أمني" رب العرابة. ولقد فقد المنظر الخاص بالجزء العلوي من اللوحة (رسم رقم ٢)، ولكن بقى المتن سليما، ويقرأ في سبع أسطر كما يلي:

” السنة السادسة والثلاثون من عهد جلالة ملك الوجه القبلى والوجه البحرى رب السهلين / الأرضين (سخم خبر رع / ستب إن رع) ابن رع رب التيجان محبوب آمون "أوسركون" العائش سرمديا. كان الكاهن الرابع لآمون رع ملك المعبودات وابن الملك لرعمسيس ورئيس المعهاساو الأمير "باشد باست" المنتصر جائلا في الصحراء وتأمل لقد عثر على لوحة في جبانة (روستاو) بالقرب من تل ثات وهي تخفي سيدها "أوزير" كأنها أحضرت من روستاو القريبة من عنخ تاوى (في منطقة منف) فأقام عليها سورا وأحاطها بلوحات ووهبها أرضا... وقف عليها قربانا يوميا من الأوقاف الإلهية تحتوى نبذا وبخورا وقربان ماء... وذلك ليسر رها أوزير "خنتي أمني" رب العرابة لتكون بمثابة أملاك سرمدية“.

التاريخ الوارد على اللوحة هو آخر تاريخ عرف لحكم هذا الفرعون، ويلفت النظر في هذا المتن قول الكاهن إنه وجد هذه اللوحة القديمة بطريق المصادفة وأنه أحاطها بكل ذلك الاحترام والتبجيل، ومن المحتمل أن تكون اللوحة خاصة بأحد ملوك العرابة القدماء وأحاطها صاحب لوحتنا بالتبجيل لكونها من جيل أقدم.

لوحة الإقطاع أو الوصية من عهد الملك وسركن الأول:

من أهم الآثار التي تحدثنا عن عصر هذا الفرعون لوحة الإقطاع التي أقامها ابنه "إورات"، وعثر عليها "ليجران" عام ١٨٩٧ في ردهة معبد "سيقي الثاني" بالكرنك، ونشر النص، وقام "ارمان" بترجمته^{١٣}:

واللوحة في حالة حفظ جيدة وهي مصنوعة من الحجر الجيري المحبب، أعلاها مستدير يبلغ ارتفاعها ٢٦٧ سم وعرضها ١٢٥ سم وسمكها ٣٨ سم،،

ويرى في أعلى اللوحة الأمير أورات" واقفا مرتديا جلد الفهد ويقدم تمثال العدالة للإلهين "آمون" و"موت" ونقرأ فوق هذه الصورة ما يأتي:

"1- tpy hm — ntr n Imn R^c nswt ntrw imy-r 2- mš^c wr h3ty-^c (Iw^cr3-t) m3^c — hrw s3 nsw nb t3wy 4- (Iswrkn / Mry Imn) □ 5- dd mdw in Imn R^c nb pt h33 W^cst 6- dd mdw in Mwt wrt nb(t) Isrw^cin 7- R^c hnwt ntrwt 8- Wd3t hwi t3wy"

١- الكاهن الأول لآمون رع ملك المعبودات قائد ٢- الجيش عظيم النبلاء "إيوارا ٣- ث" صادق الصوت، ابن الملك سيد الأرضين ٤- "أوسركون الأول، محبوب آمون" ٥- كلام لآمون رع، رب السماء، حاكم واست (طيبة) ٦- كلام لموت العظيمة ربة إشرو، عين ٧- رع، سيدة المعبودات ٨- وادجيت حامية الأرضين."

وعلى اليمين نجد منظرا موحدا بالسابق فيشاهد "إيوارت" يقدم "ماعت" (العدالة) للإلهين "آمون" و"خونسو" والمتن الذي يتبع هذين الإلهين هو:

" 1- tpy hm — ntr n Imn R^c nsw(t) ntrw imy-r 2- mš^c wr h3ty-^c (Iw^cr3-t) m3^c — hrw s3 nsw nb t3wy 4- (Iswrkn / Mry Imn) □ 5- dd mdw in Imn R^c nb nswt t3wy 6- dd mdw in hnsw 7- m W^cst nfr htp 8- hr nb 3wi — ib"

١- الكاهن الأول لآمون رع ملك المعبودات قائد ٢- الجيش عظيم النبلاء "إيوارا ٣- ث" صادق الصوت، ابن الملك سيد الأرضين ٤- "أوسركون الأول، محبوب آمون" ٥- كلام لآمون رع رب عروش الأرضين، ٦- كلام لخونسو ٧- في واست نفر حتب (جبانة طيبة؟) ٨- حور سيد القلب المنشرح؟"

ومتن اللوحة الذي في أسفل المنظر السابق يتألف من اثنين وثلاثين سطرا:

١- هكذا تكلم آمون رع ملك المعبودات والمعبود العظيم والمعبود الأزلي: هذه الضيعة التي أسسها الكاهن الأكبر لآمون ملك المعبودات والقائد الأعظم للجيش والمقدم "أورات" المنتصر والذي يقوم على رأس جيش الجنوب العظيم من

الجنوب حتي أسيوط، وهي التي في إقليم الأرض العالية الواقع في الشمال الغربي من المكان المسمي (يات ؟ نفرت) - قرست نفرت وذلك عندما كان لا يزال صغيرا في زمن والده الملك "أوسركون / محبوب آمون" في السنة العاشرة في اليوم الأخير من الشهر الرابع من فصل الصيف. وهذه الخمسمائة والستة والخمسون "سا" (أو) سثات* التي تسمي "نمحو** نع" بما يتبعها من آبار وأشجار وماشية كبيرة وصغيرة، وهي التي حصل عليها بالفضة من صغار الملاك برضاهم، وبدون غش، وهي التي جعلها ضمن حقول بيت آمون التي يديرها كاتب غلال بيت آمون لكل أراضى الجنوب وهو (أي الكاتب) الذي يقيد الأرض التي دفع بدلها فضة لتكون بين الأراضى التابعة لضياح آمون وبين الحقول التابعة للفرعون.

وكذلك عليه أن يقيد هذه الخمسمائة والستة والخمسون "سا" من أرض "نمحو نع" ومعها كل آبارها وأشجارها وأن تبقى مدونة تحت تصرف بيت آمون في إدارته كما أعطاها ملاكها له، كل رجل باسمه، ومامنح من أرض وما أعطى من فضة في مقابل ذلك.... (تفصيل ذلك في سليم حسن: مصر القديمة، ج ٩، القاهرة، ٢٠٠٠، ص ١٨٨-١٨٩ و Erman 1897, p. 2. - 21) المجموع: أراض منوعة ٥٥٦ سثات، رجال ونساء ٣٥، وآبارها، وأشجارها وماشيتها الكبيرة والصغيرة.

أهبها لكاهن آمون ملك المعبودات، رئيس الإقليم "خعن واست" صادق القول (الصوت) ابنه الذي أنجبته له ابنة الأمير المسماة "تا دنت إن باست" مدة الأبدية.

وعلى ذلك لا يكون للأولاد الآخرين الذين سيولدون له ولا لأي ولد من والده الحق في أخذ نصيب وليس لهم نصيب في المستقبل فيها ولكن تكون ملك "خعن واست" كاهن آمون رع ملك المعبودات ورئيس الإقليم هذا وقد منحها إياه والده وستنول من بعده لابن ابنه من وارث إلى وارث لأنى سأكون حاميا لهم حتي الأبدية.

وكل من يتعدي على هذا الأمر فإنه مجنون وفضلا عن ذلك يكون قد نقض
قرارى....“

* إن مقياس سا، والذي سمي أيضا سثات، و يبلغ اثنان وخمسون مترا وثلاثون سنتيمترا تقريبا هو أحد المقاييس التي استخدمها المصريون القدماء لتعيين مساحة الأرض، مثل مقياس "خت" أيضا، وقد تفارت تلك المقاييس بشدة حتى لأنها قد تستبدل المساحة المحسوبة بالتر مع تلك المحسوبة بالتر المربع، ويمكن العودة في ذلك للدراسة التي قام بها جريفيث^{١٤}، وكانت هذه الوحدة القياسية هي ماتم استخدامه في معظم لوحات الهبات الواردة بالدراسة. وقد استخدم الآثاريين الأجانب كلمة أرورا اليونانية لكونها أقرب المقاييس شبه بالوحدة المساحية المصرية. والأرورا تحوى بدورها على ١٠٠٠٠٠ ذراع ملكى

**وردت هذه الكلمة كوصف للأرض الموهوبة على لوحتين متماثلتين قدمهما المدعو "باسر الثانى" هيكل محلى للرب آمون رع في فرص بالنوبة السفلى، ولقد دعى الهيكل هنا "هيكل العبادود المبجل لآمون القاطن فرص". ووردت الكلمة في السطر السادس من النص، ولقد علق عليها بكونها تعنى حقول الخاصة وذلك حسب معناها الوارد منذ الأسرة الحادية والعشرين بعد أن كانت تعنى "اليتم" و "الفقر" حتى الأسرة الثامنة عشرة، ووجودها في رأيه يقابل وجود كلمة "حقول الفرعون"، حيث صارت الكلمة علما على موظف يعينه الملك كما في حالة "باسر الثانى" صاحب اللوحين من الأسرة التاسعة عشرة نجد هنا لفظ "الحقول التابعة للفرعون" وهو ما أطلق عليه الأملاك الأميرية أو الخاصة الملكية، ولم يقتصر ذلك التحديد لماهية ما يملكه الملك على الأراضى بل تعداه إلى وجود ماء (تمثل في ينابيع أو آبار أو حتى فروع متفرقة من مياة النيل أو ترع) مملوكة للقصر الملكى، أى الملك بالطبع^{١٥}

ونص اللعنة أطلق عليه "هنرى سوتاس"^{١٦} في دراسته التي انصبت على استعراض اللعنات التي استخدمت لحماية الممتلكات في مصر القديمة لفظ " ملكة اللعنات" وورد في الفصل الخاص باستخدام اللعنات لصيانة الهبات.

تعد هذه الوثيقة من الوثائق القانونية القليلة التي وصلت إلينا حتى الآن وتنحصر في أن الأمير "إيوارات" بن الفرعون "وسركن الأول" قد أسس في صباه ضيعة أرض في السنة العاشرة من حكم أبيه وقد أراد أن يوصى هذه الضيعة لابنه

"نحن واست"، ولاريب في أن هذه الوثيقة هي وصية أوصى بها لولده واراد أن يؤكد على أنها صادرة من فم المعبود آمون حتي لا يعارضه فيها أحد.

تشتمل الضيعة التي وصى بها الكاهن الأكبر على أملاك كبيرة اشتراها من الكاهن "نس خونسو" على خمس عشرة قطعة صغيرة، بعضها صغير جدا، وقد كانت ملكا لأسرة قسمت بين أفرادها إلى ملكيات صغيرة، وكانت تحتوى على قسمين متساويين مختلفين من حيث جودة الأرض كما تختلف أثمانهما اختلافا بينا، ففي حين نجد من جهة أن نوع الأرض التي تسمى حقول "نمحو نع" يساوى الأرورة منها نصف قدت من الفضة، فإننا نجد نظيره في الأرض التي تسمى "تنى" يعادل خمس قدت من الفضة.

كان القدت أو الكدت يساوي ١/١. من الدبن الذي يساوي بدورهنحو واحد وتسعين جراما، وكانت قيمة الفضة تعادل بالنسبة للذهب ٩/٥ أو ٢/١ وتتفاوت النسبة حيث كانت قيمة الذهب أقل من الفضة حتى الدولة الحديثة، ولكن مقدار إنتاج الفضة أخذ يزداد في البلاد منذ الفتح السوري.^{١٧}

قيست هذه الضيعة - مثلها مثل هبات أخرى - بمقياس (سثات - سا عند سليم حسن) وهو يساوى ثمن أرورة، وهي مقياس بطلمي للأرض وعلى ذلك تكون مساحة الضيعة حوالي تسع عشرة هكتارا أو خمسة وأربعون فدانا.

لوحة العام الخامس والعشرين من عهد الملك تاكلوت الثاني

- الأسرة ٢٢:

اكتشفت هذه اللوحة في السباخ الخاص بمعبد أوزير رب جدت "منديس" والذي لقب بـ "أوزير واهب الحياة" - *Wsir p3 didi 'nh* - أو "أوزير سيد الأبدية"^{١٨} - *Wsir nb d t* - بمعبد الكرنك بالقرب من بوابة "تحتمس الأول" وهي لوحة فريدة في شكلها، ففي المنظر على اليسار يوجد آمون (رب عروش الأرضين، رب

الكرنك) وخونسو (جميل الرضا !)، أمامهم ما يشبه الخزانة أو الصندوق ذى الغطاء المقبب، والذي تخرج منه سيدة تحمل لفة بردى في يدها اليسرى وهي تخاطب المعبودات.

إنها الأميرة والابنة الملكية "كارمايت" (حرفيا: كارجمع)، وهي الزوجة الأولى للملك "وسركن الثاني"، وهي أيضا مغنية معبد آمون، ويشرح لنا نص من أربعة أسطر دعوى كارمايت (يذكر وجود قراءات كثيرة لاسمها)^{١٩}:-

النص

" 1- ḥ3t-sp 25 N-sw-bity □ (Tkr̥ti) 'nh dt tp - ḥm - ntr 2- (Imn Wsrkn) , hrw pn smnt 3- t3 35 n st3t 3ḥt twb whm n 4- ḥs n ḥnk pr n Imn s3t nsw (K3r̥m̥)".

" ١- العام ٢٥ (من حكم) ملك مصر العليا والسفلى □ تكرتي (تاكلوت) فليعيش أبدا، الكاهن الأكبر للإله ٢- آمون، وسركن، في هذا اليوم ثبت ٣- هذه الـ ٣٥ أرورا من الأرض القليلة الناس إلى ٤- مغنية مقصورة بيت آمون، بنت الملك، كارمايت "

التعقيب:

إن هذه الأميرة معروفة بكونها زوجة الكاهن الأول لآمون والذي صار فيما بعد الملك " وسركن الثاني".

إنها هبة تقية قدمت لكارمايت التي صورت هنا في وضع فريد حيث كانت داخل صندوق ملكي مغلق بغطاء مقوس، ومن ثم فقد خرج نصفها منه. فهنا وللمرة الأولى يصور الفنان في وضوح حركتها وهي تهم بالخروج من الصندوق وهي تحرك جسدها ورأسها لتواجه الإلهين الموجودين على الجانب المواجه رافعة ذراعها الأيسر في وضع تعبد، وكذلك ترفع يدها اليمنى بدرجة أقل وهي تحمل بها لفة البردي واللوح الخشبي الصغير. (صورة رقم ٢)

لوحة العام التاسع عشر من عهد الملك شاشانق الرابع -

الأسرة ٢٢:

تسجل هذه اللوحة إعطاء هبة من أشخاص بسطاء لإلهة - هي على الأعم
المعبودة حتحور - وينقصها تعيين حدود القطعة المهداة، وهي من الحجر الجيري
السميك.

المنظر هو لثلاثة أشخاص، يفصلهم صولجانان القوة w موضوعين مستقيمين على طول
الأطراف. في المنتصف، تقف إلهة يلتفت وجهها تجاه اليمين وهي بدون اسم، ولكن من الواضح
أنها المعبودة حتحور فهي مذكورة في متن النص، وأمامها وعلى اليمين يقف شخص ذراعاه
مرفوعتان في وضع تعبد وذكرت الجملة الآتية:

$di.s (^w-s) n wr - ^3 n Rb^3$ بمعنى " تعطى الحياة والفلاح والصحة لكبير
زعماء الليبيين.... " - وحذف الاسم (بفعل فاعل). خلفها، وعلى اليسار ذات
المنظر حيث نجد فيه الجملة الآتية:

$di.s (^w-s) n kr - ^3 n Pr - ^3$ بمعنى " تعطى الحياة والفلاح والصحة
لكبير الحراس الشخصيين للفرعون"، ولم يذكر الاسم بالمثل. إن أسماء الشخصيين
موجودة في النص المكون من تسعة أسطر والذي يغطي الجزء الأسفل من الأثر،
وكذلك اسم الفرعون الذين يعيشون في عهده، والنص منقوش بخط هيراطيقى بديع
محفور بعناية على الحجر.

النص

" 1- $h3t-sp 19. hr hm n-sw-bity$ □ ($^3 hpr R^c$) $di ^nh iw kr - ^3 2-$
 $n Pr - ^3 (W3š3ty h3tw) s3 n (W3s3ty Lk3n3iw) 3- mwt.f(tynt s3h3liw)$, hnk
 $3ht st3t 5 r pr ht-hrt 4- nbt Mfkt r ht pt ?? (P3 s3^kwi) s3 n 5- (P3 knw) s3$
 $? mwt.f dw3t-ntr spd hr-nfr (Rdbh n.f ^nh-wd3-snb) ^h^c hrw k3 6- i3wt$
 $wrt ^3t nfrt hsw n nb.f wr - ^3 Rbw wr - ^3 n M^c (h3ty-7-hwn-kr?) m pr$
 $ht-hrt nbt Mfkt mnt w3h r dtir rmt nb 8- sš nb nty h3b m šdnw dmi p3$
 $sbk nty tw r th3 9- wdt tn hpr.w hr š^c d n ht-hrt mnt rn.s w3h.s dt "$

١٠ - العام التاسع عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى □
 "عا خبر رع" فليعط الحياة، أن الحارس الشخصى الكبير ٢ - للفرعون "واشاتي
 لكانايو" *Wššty Lk3n3iw* ، ٣ - (و) أمه "تينت ساهاريو" *Tint s3h3llw* يعطى هبة
 بقطعة أرض مزروعة (من) خمس أرورات لمعبد ٤ - حتخور ربة مناجم الفيروز من
 كبير الحجاب "با سا عكوى" *P3 s3 'kwy* ابن ٥ - "با قنو" *P3 knw* ابن، أمه
 العابدة الإلهية (ل) سبد هر (و) نفر (أى أنها كاهنة متبنة لسبد هرو نفر وهو المعبود
 الممثل لنجم الشعرى) *Spd hr(w) nfr*، فلتوهب له الحياة والفلاح والصحة ودوام
 العمر المديد ٦ - وشيوخوخة طويلة وطيبة في حظوة سيده، كبير زعماء الليبيين، كبير
 زعماء الما، حاتي ٧ - حون قر *h3ty hwn kr* في معبد حتخور سيدة منطقة
 الفيروز، فليثبت ويخلد للأبد ! بالنسبة لكل الناس ٨ - (و) كل كاتب يتم إرساله في
 مهمة في ضاحية مركز / بندر "با - سبك"، (و) الذي سوف يتلف ٩ - هذه
 اللوحات فسوف يصبح / يصبحون تحت مديّة حتخور، الباقي اسمها، الخالدة (إلى
 الأبد " "

قدمت هذه اللوحة في عهد الفرعون "شاشاتق الرابع" من الأسرة الثالثة
 والعشرين، وعلى هذا فقد عاش الشخص صاحب اللوحة في نهاية القرن التاسع
 وبداية القرن الثامن قبل الميلاد، ولقد لقب بلقب ٣ - *kr* ومعناها "الحارس الكبير
 "وقد كان مرتبطا بالخدمة المصرية، ولكنه كان يخضع لرئيس آخر أكثر مباشرة تلقب
 بلقب " كبير زعماء الليبيين " *(sr - 3)n Ribw* *Wr - 3* وكذلك لقب " كبير
 زعماء الما " *(sr - 3)n M^c Wr - 3* - مع الاختصار المعتاد لاسم المشوش والذي
 تم في العصر البوباسطى.

إن لقب " كبير زعماء الليبيين " هو ذلك اللقب الذي أعطاه الإداريون
 المصريون - وخاصة حملة الأختام الملكية - للأمراء الآسيويين والأفريقيين سواء
 خضعوا أم لم يخضعوا لسلطة الفراعنة. لذا فقد كان صاحب اللوحة ليبيا كما يتبين

من اسمه وكذلك أسماء كل أفراد عائلته، وهو على ما يبدو ينتمي لقبيلة صحراوية كانت تعمل في خدمة الملك "شاشانق الرابع"، وكانوا يعملون في إرشاد القوافل، أو ربما في حراسة أو قيادة قوافل التجارة التي كانت تذهب للوحدات كمرشدين لموظفي الفرعون الذين يحملون جزية هذه الوحدات^{٢٠}. ذكرت اللوحة أن الحقل الموهوب يقع على أرض مركز / بندر "با - سبك" ولكن أين هي مقاطعة التمساح هذه؟ سوف نعرفها ولا شك إذا عرفنا أين تم اكتشاف الأثر، وهذا مؤكد أنه كان في جنوب شرق بحيرة مريوط، في محطة قيام أو وصول للقوافل التي تتناوب الذهاب للمناطق الشمالية من الصحراء الليبية، ولكن الموقع بالتحديد غير معروف، فقد كان التمساح هو رمز أرض التحنو كما ورد على جدران معبد جم أتون أ - الكوة الحالية بالسودان - والذي أقامه الملك تهرقا من الأسرة الخامسة والعشرين الذي مثل فيه أجناس العالم الأربع في شخوص آلهتها والتي ستخضع له ومنها التمساح.

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك شاشانق الرابع - الأسرة ٢٢:

مصدر اللوحة مجهول، وهي غير كاملة حيث ينقصها الجزء الأكبر من المنظر، الزاوية السفلى من اليمين مفقودة، لذا فإن أقصى ارتفاع لها هو ٣٨ سم والعرض ٢٨ سم، واللوحة منقوشة بعناية.

المنظر بالجزء العلوي يوجد به شكل ملك يتبعه رجل يقدم قربانا إلى إلهة هي "باست" على أرجح تقدير. لم يتبق من هؤلاء الأشخاص وكذا المعبودات سوى السيقان، وأمام المعبودة تظهر جرة كبيرة موضوعة على قاعدة منخفضة^{٢١}. يتجه النص من اليمين لليسار، وارتفاع كل سطر ٢٧ - ٥ مللى ومع الترميمات فإن النص يقرأ كالتالي:

النص

" 1-[hr-3hty (Wsr) phty), Nbty (Wsr phty), hr-nwb (Wsr Phty), N-sw-bity □ (3 hpr R^c), s3 R^c □ (šššnk) 2- [ir.n.f m] mnw n mwt.f B3stt nb(t) B3st 3ht st3t n 42 hnty 3- [... ...] B3stt t^c h^cw r-di hr hnkt hnt m Inn hrw, 4- [s] nt r^c-nb r shtp hmt.s im.f r-ht rmt hw[t] ntr 5-

(B3stt di B3stt p3 snp) s3 (Ns B3stt) irt n nb(t)-pr hr(t)-hs 6-[yt] B3st (t3 dn3t n B3stt) ir sry nbt rmt nbt 7- [smn].n.f htp-ntr hnkt hnt hmt B3stt wn msw[.sn] i^(sic) mn. 8- [w hr g]rw.sn mse n msw smn.w hr grw.9- [sn] ir sry nbt rmt nbt th.f htp-ntr 1.- [hnkt hnt hmt B3stt nb(t) B3st drt.f dît hkr.f 11- [.....]f hsf r.f hr B3stt nb(t) 12- [B3st hh hn^c dt, mbt, 3bd, hrw "

” ١- [حور آختي وسر] بحتي، السيدتان، وسر بحتي (عظيم القوتين)، حور الذهبي، وسر بحتي، ملك مصر العليا والسفلى، عا خبر رع، ابن رع ع شاشانق. ٢- [صنع] آثارا لوالدته، سيدة بوباسطة حقلا (يبلغ) اثنين وأربعون أرورا في ٣- [...] [...] باستت يستخدم ريعها في تقديم جرة نبذ في كل يوم ٤- (لـ) [ها] لكل يوم لإرضاء جلالتها به من شعب معبـ[د] ٥- باست (وأيضاً من أجل المدعو) دي باست با سنب، ابن نس باستت، المولود من ربة البيت، كبيرة مغنيات ٦- [بوبا] سطة "تا دنات إن باستت"، كل الوجهاء، كل الناس ٧- [الذي سوف يدعم/ يثبت] - المفروض يدعموا / يشبثوا - تسليم جرة من الجمعة كدخل مقدس - هبة قربان - إلهية لجلالة باستت سوف يصبح أطفالى - المفروض أطفالهم أو على أقل تقدير أطفاله لتتناسب مع بداية الجملة - مستقر ٨- [ين في أماكنهم، أولادهم مستقرين في أماكنهم] ٩- [هم]. بالنسبة لكل الوجهاء، لكل الناس، الذين سوف يعتدي - المفروض يعتدون - على الدخل المقدس (القربان) ١٠- [لجرة من النبذ لجلالة باستت سيد(ة)] بوباسطة فسوف يحرم من شرابه، سوف يسبب جوعه.....]، سوف يكون عدوا لباستت ربـ(ة) ١٢- [بوباسطة.....] لأبد الآبدين سنويا (و) شهريا (و) يوميا “

كان المهم هنا اللقب الكامل للملك "شاشانق" ملك مصر السفلى الذي عرفتنا به لوحات السرايوم كابنا وخلفا للملك "باماي".

ورد باللوحه عدد من الأسماء التي حملها أفراد الأسرة الموكل لها إدارة الوقف وهي ذات معان محببة ففي السطر الخامس ورد اسم " دي باست يا سنب " ومعناه

(أعطت باست الصحة)، وأيضا بالسطر ذاته ورد اسم "نس باستت" أي (لسان باست) . بينما كان اسم كبيرة مغنيات بوباسطة والذي ورد بالصف السادس "تا دنات إن باست" أي (الاسم الملكي ؟ لباست) . وهو ما يظهر تنوع ارتباط الأسماء الشخصية ب المعبودات الكبرى أو المحلية، وخصوصا لتلك العائلة التي ارتبط أفرادها نساء وذكورا بالعمل في معبد باست فصار اسم المعبودة قاسما مشتركا في كل أسمائهم.

جاءت صيغة البركة واللعنة هنا بتأكيد طريف حيث ذكر النص أن عداوة المعتدي على الهبة التي تستوجب عقاب منع القربان للربة باست سوف يستمر أبديا وسنويا وشهريا ويوميا مما يزيد في التأكيد على من في نيته الحنث بتقديم القربان بالابتعاد عن ذلك تماما، ولكن لقد كانت المحصلة النهائية ركيكة المعنى، وفاققتها صيغ أخرى ترتبط أيضا بالمعبودة باست وردت أو سترد أثناء استعراضنا للوحات.

الأسرة الثالثة والعشرين

لوحات الهبات

لوحة العام السادس من عهد الملك بما دي باست - الأسرة ٢٣:

صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيري، وقد وجدت مفتتة إلى ثلاث قطع خلال موسم حفريات عام ١٩١٥ لجامعة بنسلفانيا في منف، وتحمل القطع الثلاث المنفصلة أرقام الكشف عنها التالية ١٦١١ و ٢,٨٣ و ٢٣٥٢ م على التوالي، وهي تشكل في الأصل جزءا من اللوحة الباقية، والتي عند إعادة تجميعها قد مثلت الجزء الأيمن والأسفل من اللوحة الأصلية، حيث يوجد الجزء الأسفل من منظر وتحتته بدايات النص ومعظم أجزاء ثلاثة صفوف أفقية لنص هيروغليفي خشن الصنع منفذ بحزوز أو شقوق رديئة^{٢٢}.

على اليمين في المنظر يقف رجلا مواجهها لإله بجسد آدمي ممسكا بصولجان في منتصف اللوحة. النصف العلوي من هذه التصويرة مفقود حيث تحطم الحجر عند عجز الشكلين ومن ثم فليس في الإمكان التعرف على هويتهم. على أية حال فنستطيع أن نفترض أن الرجل على اليمين ملكا ورد في وضع تقديم الهبة للإله، حيث أنه يوجد خلفه مباشرة في الطرف الأيمن للوحة وبصورة رأسية لواحد فوق الآخر، الجزء السفلى من خرطوش يحتوي على اسم ملكي لا يظهر منه سوى حرف النون والذي ما يزال محفوظا، وخرطوش آخر به الاسم الأول □ "محبوب آمون، ابن باست، عطية باست" *Mri Imm - š3 B3st - P3 di B3st* ويرد كلا من الاسم الشخصي واسم التتويج لهذا الملك مرة أخرى في الصف الأول من النص المصاحب، والذي يجرى كالتالي:

النص

" 1- *h3t sp 6 N-swt šm^c nb t3wy □ "Wsr M3^ct R^c - stp n <I>mn"*
, š3 R^c □ "Mrī Imm - š3 B3st P3 di B3st". di 'nh dd w3s mi R^c dt [hrw
pn hnk ...ir n.. wr '3 n Pr] 2- *shm-hpr hm-ntr n Imm R^c nb Pr- hnw '3*
ti-h-r h3wty (Iwrhn) m3^c-hrw šhw(t) š3 [w ??.....] 3- *n p3 ...n-s-h-w3*
... [p3 nty] i - thw (iw.f th) wd (tn) iw.f n sdt Wr(t)- h[k3]?"

"١- العام السادس من حكم ملك مصر العليا، سيد الأرضين □ "وسر ماعت رع / ستب إن (آ)مون " ابن رع □ "محبوب آمون، ابن باست، با دي باست (عطية باست) " له الحياة والثبات والقوة مثل رع للأبد. ٢- في هذا اليوم... صنعت هبة من... الرئيس العظيم لبر سخم خبر(رع) متبىء آمون رع سيد بر غنو، رئيس الفيالق الأجنبية، القائد العسكري، صادق الصوت / المبرأ "أورهن" - أر[رورا] من الحقول....[، بالنسبة لذلك الشخص الذي سوف]، يعارض هذه اللوحة، سوف يعطى لنار ورت حكاو (بمعنى: عظيمة القوى السحرية، أي المعبودة إيزة بعد التورية) "

تمت الترجمة على الصورة الفوتوغرافية المنشورة للوحة وهي صورة الكشف المأخوذة عام ١٩١٥، في الصورة من الصعب تتبع التاج الموجود بالنص بوضوح

فهو محبوب بالظل، ولكنه على الأرجح التاج الأبيض / وعليه فيكون اللقب " ملك مصر العليا " *N-sw't šmꜥ*. (صورة رقم ٣)

اسم الملك كتبت فيه كلمة باست بشكل مختلف مرة بالأعلى حيث ورد الاسم بالجرة المختومة المغلقة []، وبالنص أسفل بشكل المعبودة الجالسة ذات رأس اللبؤة ، ويمكن أن يلاحظ أيضا أن الخرطوش ذاته قد تم نقشه بالخطا حيث تتقدم النهايات الرأسية للحبل الخرطوش بدلا من أن تتبعه، إلا إذا كان هذا قد عني به نوعا ما من التقابل مع الخرطوش السابق وليحيط بكلمة "ابن رع" كنوع من الحماية.

بالنسبة لمقدم الهبة "آرحوت" أو "أورهن" فتظهر ألقابه مكانته العسكرية العالية، واللقب الكهنوتي المورث له، وبالنسبة للقب " قائد الفيالق الأجنبية " فقد كان يمثل وصفا عاما للقائد المختص بالوحدات الحربية الصغيرة، التي تقدر بخمسين رجلا من الجنود الأجانب، وهو لا ينسحب بالضرورة أو يقتصر على زعماء هذه القبائل الأجنبية العاملة في خدمة المصريين، كان هذا هو الوضع السائد خلال عصر الدولة الحديثة، بينما صار خلال عهد الملوك الشاشانقيين علما على الضابط ذى الرتبة الكبيرة، والذي كان عليه - وضمن موظفين آخرين - تقديم قرايين من الماشية. ومن الواضح أنهم كانوا يقعون مباشرة بعد قائد فيالق هيراكليبوليس (إهناسيا المدينة)، ويمكننا أن نفترض أنه عندما سيطر الليبيون على السلطة في مصر، فإنهم قد استبقوا النظام العسكري القديم الذي كانوا يشغلونه تحت إمرة المصريين، ولكنهم استخدموه الآن بدون أن يضموا إليه نظام قيادة وحدة صغيرة من الجنود كما كان الحال أثناء عصر الدولة الحديثة.

بالنسبة للعنة التي يوجهها النص لمن يخالف ما فيها فقد ذكرت المعبودة " عظيمة السحر " وهو لقب للربة إيزة، وذلك على الرغم من أن المعبودة سخمت هي من كان اسمها يرد مرارا لتوقيع العقوبة على المخالفين على مثل تلك اللوحات.

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك *پا دي باست* - الأسرة ٢٣:

هي قطعة من لوحة باسم الملك "*پا دي باست*"، مشتراة من سوق الفن (العاديات) بمصر عام ١٨٩٤ وتوجد حاليا في كوبنهاجن، وتبلغ قياساتها ٢٢ سم طولا و ٢٩ سم عرضا، ومصدرها منف. تمثل القطعة الحالية الجانب الأيسر من اللوحة ويتضمن ثلاثة أسطر من الجزء الأوسط من النص، ويمثل الجزء الباقي من المنظر سيقانا لإلهين وإلهة.

الأسرة الرابعة والعشرين

تتمثل هذه الأسرة في بيت مالك قدم لعرش مصر ملكين فقط انحصر جل عملهم في لوحات هبة في منطقة ملكهم في الدلتا، وثبت أنهم كانوا معاصرين لبيوتات مالكة أخرى كشاهد على تفتت سلطة الحكم في مصر إبان تلك الفترة. ولم نجد لوحات نذرية من تلك الفترة، اللهم إلا لوحات طلب القربان العادية والتي لم ينقطع ورودها من صعيد مصر.

لوحات الهبات

لوحة غير مؤرخة من عهد الملك *تف نخت*:

هي لوحة هبة توجد في مجموعة "ميخائيليدس" وهي مجهولة المصدر مصور بها *حور - سيا - نخت* وهو يتعبد لحور إن دوت. إس (حور الصقر) الذي يتقدم واجهيت برأس اللبؤة، وبمعنى آخر ابنة المعبود وحامية بوتو، ولا يعطى النص مع الأسف عام معين من الحكم ولكن يجرى النص كما يلي: (صورة رقم ٤)

" 1- *hrw pn hn̄k 3ht i...* (špss- R^c) □ 2- (*tf nht s3 Nt*) □ *n p3 tš n dmit t3* 3- *šnwt Inb ḥdt s3t 1. r ḥt s3w n pr ḥr nb [P]* 4- *p3 ḥ3 r s3 n s3w n pr ḥr (I..t drit?)* 5- *ir p3 nty mn mn̄mn.f s3* 6- *ḥr st it.f [ir]* 7- *p3 nty iw.f šfšf.f šm*"

النص

” في هذا اليوم هبة لحقل....."شبس رع" "تف نخت / سا نيت" من حد مدينة " شونة الجدار الأبيض " عشرة أرورات لمسئولية حارس معبد حور، سيد مدينة بى (المدعو) " با خر " ابن حارس معبد حور "... دريت "بالنسبة لذلك الذي يثبتته فإن ابـ[له][... سوف يثبت...] في مكان والده (و) من يهدمه فإن سخمـ[ت].....“

التعليق:

يحاول "يويوت" هنا إثبات أن " تف نخت " كان يسيطر فقط على التخنوم الشرقية للدلتا، فتقديم الهبة لآلهة بوتو ووضع الحقل في حوزة "باخور" حارس معبد حور ليثبت عند مؤلف المقال أن " تف نخت " كان يبجل آلهة شرق الدلتا التي ينتشر نفوذها.

الأسرة الخامسة والعشرين

بالوصول إلى الأسرة الخامسة والعشرين، أي الأسرة الكوشية أو النوبية نجد اللوحات الملكية كوسيلة للدعاية للملك، كما تعمل وسائل الإعلام الحالية، ومعظم اللوحات التي حملت أعمال الملك الجليلة تم وضعها في معبد جبل البرقل.

لوحات الفدور

مثل لوحة الملك بعنخي - الأسرة ٢٥: التي صنعت من الحجر الرملى وتحمل رقم (٢٦) في حفائر "ريزرن" وقد حذف اسم الملك منها، وجدت اللوحة في منطقة جبل البرقل في الفناء المعبد وقد أقامها "بعنخي" بعد حملته المصرية. (صورة ٥ و رسم ٤)

ووجدت اللوحة ساقطة على وجهها. ويبلغ طولها الآن ١٢ سم وعرضها ١٢٣ سم ولكنها كانت يوما ما أطول من ذلك حيث تحطم الجزء الأسفل وفقد،

ولقد عانت وجهة الجزء السفلى لارتفاع من ٣٠ - ٤٠ سم من أسفل بشدة من نحر الرمال، هذا بينما لم يفقد من الخلف سوى النذر اليسير.

المنظر بأعلى محاط بقرص الشمس الممنح مع صلين، في المنظر الرئيسى يجلس المعبود آمون برأس الكبش على عرش مقدا للملك تاج مصر السفلى في يده اليسرى δ ، وغطاء حابك للرأس (قلنسوة) ذات صلال في اليد اليمنى. تقف خلفه المعبودات موت مرتدية التاج المزدوج، وتلمس آمون بيدها اليمنى المرتفعة عاليا وتمسك علامة الحياة η في يدها اليسرى. ويقف خلفها المعبود خونسو الذي يقف بشكل مشابه للمعبود بتاح أي بثياب التحنيط ويقف على قاعدة مسطحة ويمسك بكلتا يديه بصولجان ومذبة. مواجهها لآمون نجد شكلا صغيرا للملك أثوبي مرتديا الإكليل الأثوبي المعتاد δ ومقدما قلادتين، منها واحدة ذات صدرية لآمون.

الأشكال الثلاثة للمعبودة نفذوا بالنقش البارز، ولكن الشكل الخاص بالملك قد تم تنفيذه بنقش غائر خفيف بينما القلادتان محض حروز. وتظهر خلفية الملك دليلا بائنا لكشط عموما، وترى آثارا لشكل أكبر على السطح المكشوط، ومن الثابت أن الشكل الأصلي للملك والذي تم تنفيذه بالنقش البارز قد تمت إزالته بأزميل وتم كشط السطح ليحمل الشكل الجديد.

فوق هذا السطح المكشوط وفوق رأس الملك تمت كتابة خرطوش قرأه "ريزور" "بعنخي"، بالأعلى وفي صفوف رأسية أعطت أحاديث أصحاب الأشكال لبعضها. في حديث آمون تم حذف اسم الملك باستعمال الأزميل، وفي حديث الملك تمت إزالة الصف الأول والذي يحمل اسمه بين ثنياه بالكامل.

في النص تحت المنظر تمت إزالة الخانتين الملكيتين الحاويتين لاسم الملك، ولكن لم يعان اسم "آمون" من أي تهشيم أينما وجد، فمن الجدير بالملاحظة أنه في جبل البرقل كان اسم آمون يزال من قبل "اخناتون" من على كل الآثار، حتي من التماثيل الصغيرة الموجودة على عهده، ولكن حدث العكس هنا حيث محي اسم الملك ربما من شخص معارض أو خصم عنيد ونورد هنا النص الكامل للوحة لنرى كيف كانت آلة

الدعاية الجهنمية بغاية النشاط في تقنين استيلاء الملوك على العروش وتبرير ذلك
بالباس الموضوع ثوبا إلهيا وكأن تولى الملك العرش هو أمر إلهي محض، وقدر مقدور لا
يمكن رده.

تم ترقيم السطور من الأول للخامس عشر من اليمين لليسار بدأ من الصف
الأول من حديث آمون. والأرقام من السادس عشر وحتى الرابع والعشرين من
اليسار لليمين في حديث الملك، ومن الخامس والعشرين إلى الثلاثين للنص الرئيسي
بأسفل.

النص

" 1- *dd mdw i n Imn nb - nswt - t3wy: dh n w^cb hr* 2- *s3.f mrr.f* □
(*P^cy^c nh^c - Mry Imn*) *dd.i r.k m* 3- *m ht n mwt.k , iw.k r hk3 n*
Km 4- *rh.i tw m^c-mw wnn.k* 5- *m soht iw.k r* 6- *nb ir.n.i ssp.n.k wrt s-*
h^c 7- *R^c m sp nfr itf hr s* 8- *mn s3.f ink.i kn.k mmd pf šr hn^c.k* 9- *ink*
nb pt dit.i n R^c di.f 1.- *n nsw.f m ntrw r mn* 11- *rmṯ ink.i ddi n.k nt^cn*
m-^c pf sš 12- *r hn^c.k n shk nswt (wd-n nsw / Reisner & wd kyy nsw /*
Zete & stiendorf) ink.i di nswt r mr.i 14- *dd mdw in Mwt nb(t) pt*
šsp.n.k h^cw m drt Imn rh ib nb.f dd.f r.k nh^c.k m nsw 15- *dd mdw in*
hnsw-Mdsk šsp.n.k I^crty m itf.k Imn 16- [.....] 17- *dd.f di n.i Imn*
n p3 mw 18- *ir hk3.i n h3st nb(t) p3 ntt tw.i dd.n.f ntk nsw iw.f ir nsw p3*
ntt tw.i 19- *dd n bn ntk nsw inw bn ir.f nsw di n.i Imn m W3st ir hk3.i*
n Km p3 ntt tw.i 2.- *dd n.f ir h^c ir.f h^c p3 ntt tw.i dd n.f m ir h^c b(n) ir.f*
h^c p3 ntt 21- *tw.i di hr.i r.f nb m nn knhf p3y.f dmi iw* 22- *bn nsw m*
drt.i n3y ntrw ir.w nsw rmṯ ir.w nsw 23- *in Imn ir.i p3 ntt bn P n3*
h3tyw-^c ir.f in.w n.i wr - hk3t 24- *rnt.....ht-hrt nfrt /* 25- *nh^c - hr*
k3 - nht h^c mi Npmw Nbt y w3h - nsw mi R^c (m) pt hr - nwb dsr - h^c
shm / hrp - phty nh^c - hr nb n m33.f mi nh^c 3ht(y) N-sw-bity □ nb -
t3wy [.....] s3 - R^c nb - h^cw 26- □ [.....] *nfr - ntr nsw - nsww*
hk3 - hk3w ity iti - t3w - t3w - nb(w) hrp - phty 3tf.fw m tp.f hd.f m
shm / hrp.f in irr mi R^c m pt h^cw mi 3ht di.f di.f nsw 27- *k3 - w3sw m*
km3 p3 (i)tf š3^c m rhydhwt ysn r nsy / w^c - w^cty s-wsh kš
di ihr.f m Nbtw ? nbt h3swt p3 n b^c 28- *sh.sn r.snirr*
shd^c f r.sn šnn nh^c m33 hrd29- rh Imn3.- iw....."

١- تلاوة من (المعبود) آمون، سيد عروش الأرضين والذي ينصب ويظهر (المؤلف: الطاهر) إلى ٢- ابنه، حبيب (الاسم في الخرطوش) : أقول بالنسبة لك (قينما كنت) في ٣- جسد أمك، إنك كنت لتكون ملكا لمصر (كم (٤- لقد عرفتك في (حال) البذرة بينما كنت ٥- في البيضة بأنك سوف تكون ٦- سيدا (و) سبت لك أن تتسلم التاج المزدوج والذي جعله رع يشرق ٧- في الزمن الطيب الأول أب ٨- يثبت ابنه، إنني الذي أصدرت مرسوما (بالملك) لك، من سوف يشاركك فيها ٩- إنني رب السماء، والتي أعطيتها لرع (و) هو (جعل) ١٠- أولاده بين المعبودات أو ١١- الناس، إنني أنا من أعطى لك المرسوم الذي سوف يقتسمه ١٢- معك ! لا آخر ملكا قد حازه ١٣- إنني أنا من أعطى الملك لمن أريد ١٤- تلاوة من (المعبودة) موت، سيدة السناء: لقد تسلمت الشيجان من يد آمون، (و) قال لك فلتعش ملكا (اقتراحات زيتة وشتايندورف) ١٥- تلاوة من (المعبود) خونسو - مديك؟^(٣): فلتأخذ الصلبن من أبيك آمون ١٦- (بعنخي) ١٧- يقول: لقد أعطى آمون (إله) نباتا لي ١٨- (و) جعلني حاكما لكل أرض. والذي أقول له: أنت ملك، فسوف يكون ملكا، (أما) الذي له أنا ١٩- أقول: أنت لست ملكا، فلن يكون ملكا (إن) آمون طيبة قد هيا لي أن أكون حاكما لمصر (حرفيا: الأرض السوداء، أي أرض الفلاحة)، إنه هو الذي له أنا ٢٠- أقول: هيا احتفالا / ظهورا طقسيا (كملك) فسوف يهيب احتفالا / ظهورا، والذي أنا أقول له لا تهيء احتفالا / ظهورا طقسيا، فلن يهيب احتفالا طقسيا، ذلك الذي ٢١- أهبه حظوتي (حرفيا: أعطيه وجهي) له فلا يمكن أن تدمر / تباد مدينته، إن ٢٢- ليس هناك ملكا (إلا) بيدي. إن المعبودات يصنعون الملكية (بينما) الناس يصنعون الملك ٢٣- لقد صنعني آمون وهؤلاء الولاة / الأمراء جعلهم يحضرون لي عزيمة السحر / جلائل الأعمال

٢٤-.....هم.....حتحور الجميلة؟ ٢٥ - حور الحى، الثور القوى: الذي يظهر في نباتا، السيدتان: ثابت الملك مثل زرع في السماء، حور الذهبى: جميل التيجان، عظيم القوتين، (من) يعيش كل واحد برؤيته مثل آخت، ملك الوجه القبلى والبحرى، سيد الأرضين (.....)، ابن زرع، رب التيجان ٢٦- (.....)، المعبود الطيب، ملك الملوك، حاكم الحكام، العاهل / الحاكم الذي يقبض على كل الأراضى، شديد القوة، تاجه الآتف (فوق) رأسه، من يدرأ بقوته، جميل / بهى الطلعة مثل زرع في السماء، ظهورات- (ه) مثل آخت (عندما) يعطى الملك ٢٧- (.....) الوحيد من يوسع كوش، الخوف منه جعله سيد كل الأراضى ٢٨-.....“

والنص طويل جدا بالمقارنة مع لوحات الأسر الليبية السابقة على اعتبار أن الملوك النوبون هم في الأصل مصريون معارضون هجروا مصر إلى النوبة العليا وقاموا بتمصيرها كما ذكروا في وثائقهم، ونشروا بها عبادة آمون على نطاق أوسع ولذا فهم يؤكدون على كون آمون هو حاميههم، ومسبب اعتلائهم لعرش مصر، ولا يجرؤ كائن من كان إذا على أن يعارض هذا المرسوم.

والكلمات تبدو مناسبة جدا للمشاكل الخاصة بحكم "بعنخي" (باي) والتي أدت لحملة المصرية، أو لهذه التي سببها الغزو الآشورى في عهود "تيرهاقا" (طهارقا) و "تا - إن - واتي - أماني" (تانوت أماني).

بالنسبة لتأريخ اللوحة فيمكن اعتبار اللوحة ككل من مظهرها العام، واللغة، وطريقة الكتابة ومادة الصنع (الحجر الجيرى) والتي تشير جميعا إلى بدايات العصر الأثيوبي. وكل من اللغة وأسلوب الكتابة مختلفان تماما عن تلك الخاصة بملوك نباتا بعد ذلك، إن الاسم الجورى للملك "الثور القوى الذي يظهر في نباتا" يشير إلى أن الملك الذي قام بتكريس اللوحة ملكا أثيوبيا، ومحو اسم الملك موجود على العديد من اللوحات الملكية بالمعبد ذاته.

ربما ما دعا الباحثة لإدخال تلك اللوحة التذكارية ضمن لوحات النذور و الهبة هو تميزها عن باقى اللوحات بشيء فريد، فهنا دعوات وصلوات نذرية من جانب الملك للإله و هبة متبادلة بينهما، فبينما يهب الملك قلادة وصدرة للرب آمون، نجد أن آمون يهب للملك تاج مصر السفلى وقلنسوة ذات صل وهي الشكل التقليدي لغطاء رأس ملوك الأسرة الخامسة والعشرين وملوك هذه المنطقة الجنوبية عموما. هذا الغطاء يشبه التاج التقليدي الأزرق للفرعون "خبرش" الذي كان يرتديه الملك أثناء الحروب وكذلك عندما يهرع عائدا بالغنائم ليقدّمها للرب آمون وذلك خلال الدولة الحديثة التي انتشرت بها تلك المناظر. فهل كان هذا أمرا من المعبود آمون للملك بالتوجه بحملة لمصر لتخليصها من الليبيين والآشوريين؟ أم هل كان مجرد تسجيلا لشرعية استيلاء الملك الموجود باللوحة على حكم مصر سجله مثل أسلافه من الفراعنة المصريين الذين اتخذوا من الوحي الإلهي والأمر الإلهي سببا وحيدا لتوليهم عرش مصر مثل ملوك الأسرة الخامسة من كهنة الشمس الذين روجوا لذلك بأسطورة نشرت بين العامة عن مولد ثلاث ملوك من المعبود رع ذاته والذي تجسد في شكل كاهن شمس بمعبد هليوبوليس (عين شمس الحالية)، وبني بزوجة الكاهن لينجب منها ثلاث ملوك صغار، أشرفت على ولادتهم ربات الميلاذ السبع بأنفسهن (الحتحورات السبع)، وتم تحوير أسمائهم لتشابه بصورة مضحكة نوعا ما أسماء الثلاث ملوك الأول من الأسرة الخامسة. وكذلك الملك "أمنمحات الأول" الذى جعل الموضوع ذاته يظهر وينتشر بين العامة على شكل نبؤة قيلت منذ مائة وخمسين عاما أمام الملك خوفو بتولى ملك عادل يسمى "أمينى" ينشر العدل بعد الظلم، والاسم كما نرى هو تحوير أيضا لاسم الملك الذى يبدو أنه اغتصب العرش من الملك الذى كان يعمل وزيرا تحت إمرته. ومثل الملكة "حتشبسوت" التى ادعت أن آمون رع أيضا تقمص شكل والدها الملك "تحوتمس الأول" وأودع والدها نطفته المقدسة، وقد صورت ذلك فى لقطة أولى، ثم منظر خلقها على عجلة الفخراى

بيد المعبود "خنوم" مع قرينتها، ثم منظر الولادة التي تحت على يد آلهات الولادة، كل ذلك يظهر على جدران معبدها في الدير البحري في لقطات متتابعة تشبه الصور المتحركة حال إعدادها للعرض، ونلاحظ في هذه القصة وجه شبه مع قصة ملوك الأسرة الخامسة. أما الملك "تحوتس الثالث" ربيب الملكة "حتشبسوت" وابن زوجها الذي تولى العرش تحت وصايتها لصغر سنه، فلم يعدم أنصاره الإتيان بقصة ترويجية تدلل له أي عقبات قد تظهر أمام توليه عرشه الذي انتلعه من بين برائن الملكة التي استمرت الجلوس على العرش الوثير، كانت الطبعة الجديدة من القصة أن المعبود آمون خلال مرور تمثاله المحمول على أكتاف الكهنة في أهاء الكرنك قد توقف - بالكهنة طبعاً - وكأنه يبحث عن شيء ما حتى وجد ضالته في شاب يعمل كشماس، أو كاهن صغير الرتبة - وكلمة شماس بالمناسبة هي التي نقلت بمعناها ومبناها إلى الكهنوت المسيحي - هنا أوما المعبود برأسه للشاب علامة على رضائه التام على اعتلائه العرش. أو مثل الملك "تحوتس الرابع" الذي مثل ذات الفكرة على لوحة الحلم والتي لازالت موجودة بين يدي أبي الهول حتى يومنا هذا ولكن بأن المعبود حور آختي والمعروف لدينا باسم بو الهول قد شكاه في رؤية جاءته وهو يستريح أثناء رحلة لصيد الأسود التي كانت تتجول في منطقة هضبة الجزيرة، تلك الرحلات التي قام بها معظم ملوك الدولة الحديثة كرياضة محبة وتمارين عسكري في ذات الوقت، طلب رع حور آختي من الأمير الشاب أن يزيح الرمال من حوله وسيعطيه مقابل ذلك ملك مصر، والذي كان على ما يبدو أن ليس له فيه حق وشرعية كاملة. وعندما تولى الأمير الحكم أوفى بوعده وأزال الرمال من حول المعبود، وأقام اللوحة لتخليد ذلك العمل الجليل الذي قام به، وهكذا وفي خلال الأسرة الثامنة عشرة وحدها نجد ثلاث قصص نشرها الملوك وأنصارهم ردا على أي ادعاء بعدم شرعية توليهم الحكم، هذا وواصل ذلك بعدهم الملك "تانوت أماني" من نفس أسرة صاحب لوحتنا المعنية بالدراسة هنا.

لوحات الهبات

لوحة العام الرابع والعشرون من عهد الملك بعنخي - الأسرة ٢٥:

توجد هذه اللوحة في متحف أشمولى بجامعة أكسفورد وتحمل رقم دخول b 1894.1.7 والحرف b لتمييزها عن لوحة الداخلة الكبرى التي وجدها كسابتن "ليون" معها في واحة الداخلة بالقرب من قرية موط^{٢٣}.

صنعت اللوحة من الحجر الرملي كما هي العادة أثناء عهد هذه الأسرة، وربما يرجع ذلك لموطنهم الجنوبي الذي يتوافر فيه هذا النوع من الحجارة، وتبلغ قياساتها ٨١,٥ سم في أقصى ارتفاع لها، و ٣٩,٥ سم في أقصى عرض لها، هذا مع سمك يختلف بين ٩ سم إلى ١٢ سم وهو سمكها الأصلي.

اللوحة في حالة جيدة من الحفظ عموماً فيما خلا ضياع قطعة ذات حجم ملحوظ عند الحافة العليا اليسرى.

تم نقش النص الرئيسي والكتابات الموجودة بالمنظر العلوي بالخط الهيراطيقي، ذلك على الرغم من أن الخط الهيروغليفي قد استخدم بالمنظر العلوي حتي ولو كان النص الرئيسي بالجزء الأسفل قد تم تنفيذه بالخط الهيراطيقي الخالص كما هو الحال في العديد من لوحات الأسرات من الثانية والعشرين وحتى الخامسة والعشرين.

في الجزء العلوي وعلى اليسار يوجد المعبود ستخ برأس الصقر مع قرص الشمس فوق رأسه وأمامه هذه الكلمات: *bhty s3 n Nt* - *dd mdw in sth* ^(sic) أي "تلاوة من ستخ.. عظيم القوتين ابن (المعبودات) نوت". في الأصل كان معبود أو معبودة يقف أو تقف خلف ستخ ولكن الشكل مفقود حالياً. وتوجد أمام المعبود آنية ومذبح فوقه الزهور وقرابين أخرى (تمثل في: مبخرة مشتعلة وتحتها إناء يحتوي على فاكهة أو نوع من المنخبوزات - الباحثة) وتحت ذلك ثور صغير السن مقيد.

يقف على اليمين رجل يقدم باقة من زهور اللوتس وإناء لسائل مقدس، فوق رأسه ريشة مستقيمة، أمام وفوق هذا الشخص مكتوب: *di.f kn nht n wr* ^(sic) *š3in Ns-dhwty* أي " فليعطى النصر والقوة لقائد الشائين Shaeen نس - جحوتي " .

النص

" 1- *ir.n n (hr - n - t3 - Bi3) s3 (P'y ... ? . [....]* 2- *h't-sp 24 3bd?* 3 *3ht hrw 1. □ (Pr - '3 P'y) s3 Ist mry [...]* 3- *wr - '3 n3w š'min (Nsw- dhwty h3 4- p3 mdt / bdt nht bdt 'kw 5 n imnw m hnw [...]* 5- *itf - ntr n Imn hm - ntr 2 (sn3w) nw sth sš shn n pr - I[mn ...]* 6- *s3 ('nh hr) s3 (h3'w.s) iri.wi itf - ntr n [...]* 7- *ntrw sš - htm m wh't (hr - t3 - bi3) s3 (P'y - di [...]* 8- *m grg p3 bnrw (P'y - didi [...]* *p3y.f itf n (Ir? [...]*) 9- *f I - drty n3yw hryw 'w dd.f m h3 pn hrw st smnt.n.f r 1.- nh3 dt , dd.f ir p3 sš - htm m wh't hn' p3 sšn? [...]* 11- *hn' p3 sr nty iw.f smnt t3 wdt , iw.f hr hs [...]* 12- *n Imn - R' , iw s3.f sšp n.f , ir p3 nty iw.f 13- st3 tw.f , iw.f š'd n Imn - R' , iw.f h3h3 shmt st 14- hry n Wsir nbt 3bdw , hn' n s3.f nh3 dt 15- nk.sw '3t , nk '3 hmt.f , nk hmt.f hrd.f 16- p3 ntr - sš (n) š'wt (dd Ist Iw.f 'nh) s3 n (Pn p [...]* ? *p3 17- sš (n) š'wt n p3 sš - htm m wh't , ir.in n (hr t3 bi3) sš - htm. "*

" ١ - صنعها (حور إن تا بيا) ابن (با...؟...) ٢ - العام الرابع والعشرون الشهر الثالث (من فصل) الفيضان، اليوم العاشر (من حكم) (الفرعون بي - حرفيا: البيت العظيم) ابن إيزة محبوب... ٣ - القائد العظيم للشامين (نس جحوتي) (في هذا) اليوم... ٤ - خمس أردبات من خبز الحنطة يوميا في مقر... ٥ - الأب الإلهي (المقدس) لآمون، الكاهن الثاني (للإله) ستخ، كاتب الأعمال لمعبد آمون (حرفيا: بيت آمون)... ٦ - ابن (عنخ حور) ابن (خا عو إس الذي أنجبني) الأب الإلهي (المقدس) ل... ٧ - المعبودات، كاتب الختم في الواحة (حور (إن) تا بيا) ابن (باي.. دي)... ٨ - في المقر الخارجى / المحلة الخارجية ؟ لبا ديدي... أبوه (إلى إيرى / نيرى...) ٩ - عند وضع كبار الكهنة ؟ فقد قال في هذا اليوم: إنه مؤكد بالنسبة له لـ ١ - أبد الآبدين، إنه يقول: بالنسبة لكاتب الختم في الواحة مع القائد ؟ ١١ - مع الوجيه الذي سوف يثبت المرسوم، فسوف يكون في / تحت حظوة

/ نعمة ١٢ - آمون رع، ولسوف يخلفه ابنه، بالنسبة لذلك الذي سوف ١٣ - يتجاهل / يعارضه، فسوف يذبحه آمون رع، سوف يكون محترقا بلهب سخمت هذا ١٤ - سوف يكون عدوا لأوزير سيد أبيدوس هو وابن ابنه لأبد الآبدين ١٥ - سوف يجامعه / يفتصبه حمار(ة)، وسوف يجامع حمار زوجته، سوف تجماع زوجته ابنه ١٦ - الشاهد الكاتب (جد - إيزة - إو إف - عنخ) ابن (با... باي...) ١٧ - كاتب الرسائل / المراسلات لهذا، كاتب الختم في الواحة عمله كاتب الختم " .

يخبرنا النص أن موظفا معيناً بالواحة يدعى (حور إن تا بيا) قد وهب لمعبود المعبود ستخ قربانا يوميا من خمسة أرغفة لصناخ أبيه، كان دوام القربان قد أوكل ربما إلى كاهن هو ابن (عنخ حور) . وتمت الهبة عن طريق الشخص الثالث و هو " نس جحوتي " قائد (الشا - م) ين) الذي مثل أيضا بالجزء العلوي كواهب، وهي مهمة تكون عادة قاصرة على الملك. لقد لاحظ " يويوت " اغتصاب ذلك الحق الملكي خلال الأعوام المضطربة في أواخر وفي أعقاب وبعد الأسرة الثانية والعشرين، فمثل هذا الاستيلاء على مهمة ملكية من القواد الليبيين كان شائعا، ذلك حتى لو كانت اللوحة مؤرخة بعهد فرعون بعينه، فهذه هي الحال هنا أيضا، إن (نس جحوتي) يظهر كمكرس، ولكن النص مؤرخ بعهد الفرعون " باي - بعنخي "، هذا الفرعون الأثيوبي الذي ظهرت في عهده برديتان غريبتا الكتابة بالخط الهيراطيقي تحت الإشارة له فيهما باستخدام وصف " ابن إيزة، محبوب آمون " والذي يوجد على اللوحة الحالية.

ظهور المعبود (ستخ) كإله رئيسي للوحة ليس بالشيء المدهش وذلك نظرا لكونه سيدا للواحات ولكونه ربا للصحارى والقفار عموما^{٢٤}.

تصعب قراءة اسم القبيلة فهي في بطاقة تعريف الموظف بالمنظر العلوي قبيلة (الشائين *š'in*) بينما ورد بالسطر الثالث من النص بحيث يقرأ (شامين *š'm in*) . دلالة العلامة أون (أيونو *Iwnw*) متروك للظن ففي الكتابة المقطعية نادرا ما

تستخدم، وحيثما ترد يتبعها النون بالجمع nn واستخدمت في العصر البطلمي لتقوم مقام *in* وربما كان هذا هو نفس استخدامها هنا. وعلى ما يبدو فلم يظهر اسم (شامين) في مكان آخر. ويتضح من اللوحة الحالية أن القبيلة قد استقرت في الواحة الداخلة، على الرغم من أنها قد تكون متناهية الصغر، ولم تكن على صلة تذكر بوادي النيل على ما يبدو، ونحن نعلم أنه كانت هناك قبائل أخرى بخلاف الليبو والمشوش المشهورين وهذه إحداها.

تأريخ اللوحة بعهد الملك "بي" (باي) هو الأرجح، فرغم ظهور القائد الليبي كواهب إلا أن ذكر اسم هذا الملك الذي حكم لما لا يقل عن أربع وعشرين عاما (من المثير أن الأعوام ٢١، ٢٢، ٢٤ فقط هي المعروفة للملك بي لوجود آثار مؤرخة من هذه الأعوام بالنسبة لفرعون حكم مصر كلها من أولى سنى حكمه).

وأخيرا فيجب أن يأخذ المرء في الحسبان اقتراح "لكلانت" بأن إبدال العلامات P و pi التي وردت مرارا في اسم الفرعون "بيعنخي" ربما تشير إلى المجموعة P التي تقرأ ببساطة P و pi وعليه فسوف يكون اسم "بي" هو اختصارا أو مرادفا لاسم "بيعنخي".

سبق تقديم لوحات الملك "تمارقا" عند دراسة تأثير الملوك الأقوياء وتذبذب السلطة، ونتقدم هنا لأبرز من خلفوه:

لوحة الملك "تانونت آمون"

تشاهد في الجزء الأعلى من اللوحة منظرا منحوتا مثل في أعلاه قرص الشمس الجنح يحيط به صلان، وفي أسفله على اليمين إله برأس كبش على رأسه قرص وریشان ويقبض بيديه على سيف وهذا المعبود هو آمون رع رب تيجان الأرضين في الجبل المقدس (أي جبل برقل) وهو يقول: "إني أعطيك كل الحياة والسلطة"، ويقف أمام المعبود الملك تانونت آمون مرتديا قميصا ومعلقا في حزامه ذيلا طويلا من

جهة اليسار وينتعل حذاءا ويقدم تعويذة في صورة صدرية لوالده آمون رع وخلفه تقف زوجته الأخت الملكية سيدة تاسي المدعوة "قلهاتا" وهي تلعب بالصناجة بيدها اليمنى وتصب القربان القربان بيدها اليسرى.

وعلى اليسار يشاهد معبود في صورة إنسان على رأسه قرص الشمس وريشتان ويقبض بإحدى يديه على الصولجان ١ وبالأخرى على رمز الحياة ٢. وهو يلبس كالمعبود الآخر قميصا يصل إلى ركبتيه ومعلق في حزامه ذيلا طويلا، وهذا هو المعبود آمون رع رب تيجان الأرضين القاطن في الكرنك يقول للملك: "إني أمنحك كل الحياة والسلطة" وأمامه يقف تالوت آمون يقدم رمز العدالة لوالده آمون خالقه ومعطى الحياة، وخلفه تقف أخته وزوجه ملكة مصر "بيعنخي إرتي" التي تصب القربان بيدها اليمنى وتلعب بالصناجة بيدها اليسرى.

وبين المنظرين السالفين سطر عمودي من النقوش ونقرأ في السطر الذي يتبع المنظر الأول ما يأتي: "نطق: إني أمنحك أن تظهر ملكا للوجهين القبلي والبحري على عرش حور الأحياء مثل رع أبديا". وفي السطر الذي على الجهة اليسرى نقرأ: "نطق: إني أعطيك كل الأراضي وكل البلاد الأجنبية وأقوام الأقواس التسعة مجتمعة تحت قدميك أبديا". وقدم سليم حسن في الجزء الحادي عشر من موسوعته نص اللوحة كاملا ، ونلاحظ اقتفائه لطريقة كتابة لوحات "قهارقا" في النص الطويل المليء بالأحداث صحيحها وغيره.

من اللطيف أن تظهر الزوجتان الملكيتان في المنظر خلف الملك أثناء التقديمات للإله وهو ما يدل على مكانتهم المتعادلة لدي الملك، وكذلك على وجود زوجتان رئيسيتان للملك في آن واحد خلافا للعادات المتبعة مع ملوك مصر عادة، فهم مهما بلغ عدد زوجاتهم وسرايرهم فقد كانت زوجة واحدة هي من تصدر أهميتها غيرها على العرش مع الملك وينسحب ذلك بالتالي على حق أولادها في وراثة العرش.

نرى لقب غريب للإله تحوت وهو "حسرت" في السطر الأول وكذلك نعت للملك بأنه " يعبر البحر في طلب قرنه ومطاردا مؤخرة عدوه (؟)". وهي ربما تكون صيغ قديمة وصف بها الملوك الفاتحين واقتبسها تانوت آمون لنفسه دون مشقة القتال أو تقع كإشارة لحربه مع أمراء الدلتا.

نرى من محتويات هذه اللوحة أنها لا تشير إلى أي حرب قامت بين مصر وآشور بل لا نجد في غيرها من نقوش هذا العصر في المتون المصرية ما يشير من قريب أو بعيد إلى نشوب حرب بين آشور ومصر. ولا غرابة في ذلك فإن ملوك مصر لم يتحدثوا قط عن أية حروب هزموا فيها في كل أطوار تاريخهم ولم يشذ بطبيعة الحال "تانوت آمون وأسلافه".

يورد الملك هنا حلما رآه بأنه سيتولى حكم مصر " : في السنة الأولى التي توج فيها ملكا... (٤). رأي جلالته حلما ليلا(فرأي) ثعبانين: واحدا على يمينه الآخر على يساره.

تفسير الحلم: واستيقظ بعد ذلك جلالته ولم يجدهما، فقال جلالته من أين حدث لي هذا (؟)، وعندئذ أجابوه قائلين: إن أرض الجنوب ستكون لك وستستولى على أرض الشمال، والمعبودتان تضيئان على جبينك (أي المعبودات نخبت والمعبود واجيت) وتعطى الأرض طولاً وعرضاً ولا يقاسمك إياها أحد. "، وقد تحقق الحلم بما استدعى نوعاً من الوحي من المعبود للملك كإجراء معتاد لتبرير إعتلاء العرش عند وجود شبهة استيلاء غير شرعى على العرش وهي المحاولات التي تكررت كثيراً وسبقت الإشارة إليها.

لم يحظ الملك سوى بثمان سنين من الجلوس على عرش مصر وذلك حسب أعلى تاريخ من عهده كما ورد على لوحة تسجل عملية بيع أرض وهذه اللوحة اشتراها ليجران من أحد تمبار الاثار بالأقصر وتوجد بالمتحف المصري وعلى الرغم

من ذلك نجد تلك الألفاظ الطنانة عن خضوع الجنوب والشمال له، ويمكن فهم خضوع الجنوب له تمشياً مع تحالف كهنة طيبة مع الأسرة الكوشية والسيطرة التامة لهم على الجنوب، ولكن ما لا يمكن إغضاء الطرف عنه هو الخضوع المبالغ فيه لأمراء الحرب في الدلتا وهم من تسببوا في كثير من القلاقل لأسلافه من ملوك نباتا وكان التطاحن فيما بينهم دائراً في نفس الوقت الذي كانت مناوئتهم للملوك الجنوب على أشدها، لذا فلا يعول على هذا النص كثيراً في هذه النقطة بالذات نظراً لواقع الأحداث.


ورد بالنص عدة أسماء للمعبود آمون فهو تارة آمون رع رب تيجان الأرضين، وهو آمون صاحب نباتا، وهو آمون القاطن في الجبل المقدس، وكذلك هو آمون الخفي اسمه، مما يوحي بتعدد أسماء المعبود مع تعدد مقاصيره ومعابده في سائر أنحاء مصر والنوبة ليضفي كل مكان اسماً محلياً للإله.

الأسرة السادسة والعشرين

بالوصول إلى الأسرة المصرية التي حكمت مصر من سايس وتدعى في الكتب التاريخية "الأسرة الصاوية"، بينما يجب أن نطلق عليها "الأسرة الساوية" - وهو الاسم الذي سيظهر مع ورود لوحات من هذه الأسرة - نجد العودة للقديم كان هو السبيل الأمثل في نظرهم للنهوض بمصر من كبواتها وعثراتها، وكذلك للتخلص من الآثار الأجنبية البغيضة التي غلبت على الحياة المصرية فيما سبق من أسر تتالت على عرش مصر.

لوحات النذور

لوحة "جد حور" الكاهن الأكبر للمعبود مين - الأسرة ٢٦:

وهي لوحة مستديرة القمة صنعت من الحجر الجيري وهي مشتاة من منف ومحفوظة بالمتحف البريطاني تحت رقم (UC145.9) تبلغ قياساتها ٢٥ سم طولا، و ٢٧ سم عرضا، ربما تكون من أخميم، لم يتبق غير الجزء الأسفل. تحت الإفريز ذى الشكل الهندسى يوجد فراغ صور به رع حور آختي و فوق مائدة القرايين النص العنوائى للتعريف بالمعبود "المعبود العظيم، سيد السماء" جالسا أمام القرايين، تقف خلفه إثرة ناشرة جناحيها وخلفها أبناء حور الأربعة، تفصل بينهم العين السليمة "وجات"  فوق سلة، وقد نفذ النقش والتصوير بحزوز خفيفة. (رسم رقم ٥)

النص بأسفل ذلك مكون من خمسة أسطر تحتوى على صيغة القربان، مع صلاة يتضرع فيها صاحب اللوحة لرع حور آختي "أعظم المعبودات، الذى يبرز من الأفق، وآتوم، سيد الأرضين، الهليوبوليتانى - قاطن مدينة أون، " لأجل " أوزير، الأب الإلهى للإله مين، "جد حور"، المبرأ.... "ارت حور ور"، المبرأ ابن الذى يحمل نفس اللقب "با شرى" (ابن ؟) ذى اللقب المشابه "با دي إس واج"، وأمه هى "تا نخاع"....^{٢٥٤}.

وتوجد لوحة نخت حور من الأسرة ٢٦: وهي لوحة من الحجر الجيرى، تبلغ مقاساتها ٥. سم طولا و ٣.٥ سم عرضا وهي محفوظة برقم (41.3) 1.1.a.6688 بمتحف بوشكين للفنون الجميلة فى موسكو وتحمل رقم ١١٧ فى ترقيم صور مطبوعة المتحف. ويعود تاريخها لمنتصف الأسرة ٢٦ ومصدرها غير مسجل ولكن بدون شك من إدفو من جبانة الحصايا^{٢٦}. (صورة رقم ٧)

النص والترجمة

A - B)Bhdt

C) *hr k3 m33 ...? Rsy? Mhw ? Wsir Wn - nfr hnty Imntt nb 3bdw Imntt hs (.f) Nht - hr*

D) 1- *dd mdw in hm - ntr Wsir hm - (ntr) hr - nwbt 'kw* 2- *tyt sš tšt hr hrnw?* 3- *Nht m3' - hrw s3 n mi nn p3 šri st* 4- *It it? (twice) mwt ? w' ? tw m htp ?* 5- *šty wbn n m nw pt m - di.k h* 6- *b.sn t3 sšp.tw imy - dw3t* 7- *m h' Imntt hr.tn* 8- *n.k htp(.k) hr st.k nt M3nw* 9- *....? M 3ht Imntt mt pt 1.- kdt m'ndt.k m h'.*

E) 1- *dd mdw in hm - ntr Wsir hm (- ntr) hr - nwbt 'kw* 2- *tyt sš tšt hr hrnw* 3- *hr Nht* 3- *m3' - hrw s3 n mi nn hm - ntr Wsir* 4- *Pht ? - tpy ? ntr - s3h ? hm - ntr(t) Ist h'ct* 5- *P3 šri Ist I wd ? hr.k m r n* 6- *Ist wbn R' m nw pr n ii-* 7- *w ir.k sknn* 8- *ib.k m snkw.f w3d.k* 9- *hr pt Wd3t wr m s t' 1.-k mi....? ntr - 3 hr hry Iwnw.*

أ - ب (بحدت

ت (الكتابة الرأسية: حور، الذي يقضى (حرفيا: يرى) في مذبح الأرضين، ملك مصر العليا والسفلى أوزير ون نفر (الكائن الطيب)، إمام الغرب، سيد أبيدوس (العراة المدفونة) فليمجد (المدعو) "نخت حور" ١

ث (الكتابة على اليمين: "١ - تلاوة من أوزير (أي المتوفي) كاهن حور، كاهن الذهبية (حتحور ؟)، (المدعو) "عكو ٢ - تيت" كاتب الإقليم، عضو النوبة الكهنوتية الثالثة "نخت ٣ - حور"، صادق الصوت، ابن مثيله بسنيس (با شيرى إيسة - طفل إيزة - الباحثة) ٤ - مرحبا مرحبا، بينما رسوت في سلام، (يا أيها) الأسد الغامض ٥ - المشرق من المحيط ١ أشعتك تد - ٦ - خل الأرض، وهؤلاء السذين في العالم الآخر يتقبلونك (يستقبلونك) ٧ - بفرح، بينما (هؤلاء القاطنين في) الغرب، وجوهمهم ٨ - نحوك (تستدير إليك)، عندما تقر نفسك في مكانك الخاص بجبال مانو ٩ - في الأفق الغربى للسماء ١٠ - (و) طاقم قاربك في حبور".

ج (الكتابة على اليسار: "١ - تلاوة من أوزير (المتوفي) كاهن حور، كاهن الذهبية (حتحور ؟) "عكو ٢ - تيت" كاتب الإقليم، عضو النوبة الكهنوتية الثالثة

"نخت حور" ٣- صادق الصوت، ابن مثيله، كاهن أوزير ٤- الذي في مقدمة خيمة المعبود، كاهن إيزة العقربة ٥- "با شري إيزة": المجد لك في فم ٦- إيزة، عندما يشرق رع في وسط الماء ٧- لقد خلقت عندما صورت (حرفيا: رسمت) نفسك ٨- عبر أشعته وخلالها؟ (قلبك بأشعته، وتعبر - الباحثة) ٩- السماء (مثل) واجيت العين العظيمة في ١- مقبرتك مثل الأسد، المعبود العظيم القاطن أونو (هليوبوليس) ١٠-.

ولعل أهم ما يلفت النظر في هذه اللوحة مايلي:

ذكر على اللوحة ألقاب قديمة للمعبود حور فهو "من يوقف المذبح" وربما كان هذا استدعاء لوضع بدائي يشبه الوضع السياسي غير المستقر في تلك الفترة. اللقب ذاته كان جزءا من ألقاب أوزير كملك وكان ينطق في العصر الروماني "حاربشوت". في السطر الرابع من النص الموجود على اليمين توجد لفظة "مرحبا" التي تكررت مرتين وهي ترنيمة معروفة للشمس وتبدأ بها ترنيمة تعرف باسم "تعبد إلى رع في الفجر".

في السطر الرابع من الكتابة على اليسار يوجد لقب "المقدم في خيمة المعبود" وهو لقب لكاهن محلي لأوزير.

في السطر الخامس من الكتابة التي على اليسار توجد جملة المجد لرع في فم إيزة، حيث ينظر لها هنا كربة للماء تبتلع الشمس ليلا ثم تقذفها من فمها بقوة عند الفجر.

في السطر العاشر ذكر الأسد القاطن في أيونو على اعتبار أن الشمس كانت توجد بصورة الأسد أحيانا. (وربما في إشارة لأبي الهول؟)

ظهر طاقم قارب الشمس كاملا عندما صحبه الملك "توت عنخ آمون" وظهر في ذلك الرسم المعبودات حورس وآتوم وشو وتفنوت وجب ونوت وأوزير

وايزة^{٢٧} وهذا هو الطاقم النهاري للقارب والذي لم يوجد به أحد أهم أفراد الطاقم وهو المعبود ست الذي يقوم بقتل الثعبان غيب أو أبوفيس كل يوم والذي يحاول ابتلاع الشمس ليمنع ظهورها ليسود الظلام العالم ولكن بقتله تشرق الشمس كل صباح فهو هنا الفرد الأساسي في الرحلة الليلية. وهذه الرحلة الليلية في العالم الآخر كانت موضوعا لكتابين أحدهما "كتاب البوابات Book of Gates"، وكتاب "من أو ما هو موجود في العالم السفلي" والذي يسمى باللغة المصرية القديمة "أمدوات" *Mdw3t*.

ورغم أن نص لوحة المدعو بتاح إم حات من الأسرة ٢٦: لا يبعد أن يكون نصا جنازيا عاديا إلا أنه يحمل في طياته الكثير من المعلومات المفيدة لموضوعنا. صورة رقم ٨، وهي لوحة من الحجر الجيري، تبلغ مقاساتها ٢١,٥ سم طولا و ٣٤,٥ سم عرضا وهي محفوظة برقم (4129) 1.1.a 38 بمتحف بوشكين للفنون الجميلة في موسكو وتحمل رقم ١١٨ في ترقيم صور مطبوعة المتحف.

ويعود تاريخها للأسرة السادسة والعشرين ومصدرها غير مسجل وربما من سايس، ويغطيها لون يميل للبنى. وقد صنعت تماثيل لإخوة المدعو "بتاح إم حات" - أو "بتاح محس" طبقا للمؤلفين - وكانوا يقطنون سايس وهم "جم إن إف بساك" و "نحت سوبك"، ويبدو من الألقاب المحفورة على اللوحة أن هذه العائلة كانت تشغل مراكز كهنوتية في سايس. والجزء الموجود من اللوحة هو بدوره جزء من أسفل اللوحة وبه نص من خمسة أسطر تتجه من اليمين إلى اليسار بنقش غائر منفذ بصورة خشنة.

النص والترجمة

1) *htp di nsw Pth skr Wsir ntr 3 nb Rwst3w[.....] w3b mht 3nh*

2) *ntr im n k3 n im3hw hm - ntr Imn... šps m33 - hrw pn s3 n*

3) *P3 di Wsir m3^c - hrw ms n nb(t) -pr Mry - Nt - It.s m3^c(t) - hrw I w^cbw*

4) *nb 'k m dšrt m Rws3w m imyt pr - 'nh.tn ntr - '3 m-dd*

5) *tn im3h n ntr - '3 (n) niwt.f hr ntr - '3 nb hh Pth m h3t m3^c - hrw s3 P3 di Wsir šps*

” ١ - قربان يمنحه الملك، (و) بتاح - سكر - أوزير المعبود العظيم، سيد روستاو [ليتكرم بإعطاء قرابين تحتوى على خبز وجعة... وكل شىء طيب] (و) طاهر ومفرح (والذي تقوم عليه) حياة ٢ - المعبود والقرين المبجل كاهن المعبود آمون [بتاح إم ح] (بتاح إم حات كما ورد بالسطر الأخير) صادق الصوت ابن ٣ - [بيتوسير] (با - دي - أوزير، أي عطية أوزير. الباحثة وكما ورد بالسطر الأخير أيضا) صادق الصوت، المولود لربة البيت "مرى نيت إيت. إس (أي: تحب المعبودات نيت أبيها)" صادقة الصوت، يا ٤ - كل كاهن مطهر يدخل إلى الصحراء، وإلى روستاو (الجبانة)، وإلى داخل هذه المقبرة، سوف تحيون، وسينعمكم المعبود العظيم طبقا لما ٥ - تقولون: المبجل من المعبود العظيم لمدينته (المعبود المحلى) تحت المعبود العظيم، سيد الأبدية، (إنه) بتاح أم حات صادق الصوت بن با دي أوزير المحترم“

فلاحظ أن:

كلمة روستاو كانت تطلق على جبانة الهرم الأكبر ثم صارت تعنى جبانة على العموم في سائر أرجاء مصر.

إذا صح التقدير وجاءت اللوحة من مقبرة سايس فمن الجدير بالذكر ملاحظة أنه يوجد لآمون مركز للعبادة داخل معقل الأسرة الساوية التي تتخذ المعبودات نيت حامية لها.

نلاحظ في نهاية السطر الثالث وبداية السطر الرابع النداء الموجّه للأحياء المارين باللوحة والمقبرة لذكر نعوت المتوفي الحسنة وهو ما يسمى نداء للأحياء

Appel aux Vivants. ويثاب التالي للدعاء والمتوفي مثلما نقرأ الفاتحة ونُدعو للمتوفين عند المرور على الجبانات وهو أمر إلهي على لسان رسوله الكريم (صلى الله عليه وسلم)، ولكن الطلب المصري القديم والإلحاح عليه ربما يشير لأصل سماوي مفقود عن الفكرة ذاتها.

نلاحظ الترتيب المعكوس للمرور على المقبرة فالمفروض المقبرة في الجبانة والتي هي بدورها تقع في الصحراء.

في السطر الخامس يذكر النص المعبود المحلي وهو حرفيا "المعبود المحلي لمدينته" وهو مثال يثير الفضول على تقدير دور المعبودات المحلية، فأى إله خاص بكفر من الكفور صار مثالا في العهود البطلمية والرومانية ليس بوصفه إلهًا عظيمًا فقط بل الأعظم، ولربما كانت مثل هذه اللوحات بداية هذا التعظيم.

لوحة غير مؤرخة من القرنه من عهد الملك بسماتيك
للمدعو "بسموت" - الأسرة ٢٦:

صنعت هذه اللوحة من الحجر الجيري وهي محفوظة بالمتحف المصري تحت رقم ٢٧٤٧ ولقد وجدها "مارييت" بالقرنة في أكتوبر من عام ١٨٥٨، وهي في حالة جيدة من الحفظ ما خلا السطر الأخير من النص والذي يوجد به كسر بسيط أسفل الجانب الأيمن، وتبلغ قياساتها ٥٣ سم طولاً و ٣٦ سم عرضاً^{٢٨}.

اللوحة مستديرة القمة ويوجد أسفلها قرص الشمس الجناح مرسومًا على خلفية حمراء، يهبط من القرص صلابن مجنحان، بينهما تقرأ جملة رأسية منفرد من الكتابة "سيدة السماء *nbt pt*" وعلى يمين ويسار الصلابن وأسفل قرص الشمس تقرأ الجملة المكررة "بجدت المعبود العظيم *Bhdt ntr*".

الجزء الأول:

يتكون ذلك الجزء من منظر تنقسم لشكلين متماثلين (يفصل بينهما خط وهمي) يعلو كل قسم علامة السماء مرة أخرى ملونة أيضا باللون الأزرق، يشتمل كل قسم على رجل يتوجه بالصلوات لأحد الأرباب كما يلي:

١- في المنظر على اليمين نرى شخصا واقفا يرتدي ثوبا طويلا شفافا ويضع جلد الفهد الكهنوتي على كتفه. أمام المتعبد مائدة قرابين *htp* مكدسة بالقرابين المعتادة من الخبز والدواجن، وشرائح من اللحم وأيضا ثلاث أواني تطهير *iꜥb*.
تفصل المائدة بين المتعبد وبين المعبود آتوم رب عين شمس (هليوبوليس) الواقف وهو في هيئة بشرية وعلى رأسه التاج المزدوج، يمسك المعبود بصولجان القوة *W3S* وبرمز الحياة في اليد اليمنى، وهو يرتدي نقبة قصيرة يتدلى منها ذيل ثور وقميص يتصل بالأكتاف بشرائط، وحول جده عقدا.

يوجد بأعلى المنظر نص في صفوف رأسية في مجموعتين متقابلتي الاتجاه يقرأ كما يلي:

"1- *dd mdw in (I)tm2- nb t3wy Iwnw nb pt*"

وترجمته: " ١- تلاوة من آتوم ٢- رب الأرضين حاكم أون (هليوبوليس - عين شمس) سيد السماء ".

" 1- *Wsir it - ntr wꜥb n* 2- *Rꜥ tp pr Pth ht3* 3- *pr Imn Bsmwt* 4- *hrw - mꜥ* وترجمته: " ١- أوزير (المرحوم)، الأب الإلهي، الكاهن المظهر (للإله) ٢- رع، كبير (كهنة) معبد بتاح لشرفة ؟ ٣- معبد آمون "بسموت" ٤- المبرأ (حرفيا:الصادق الصوت).

٢- المنظر جهة اليسار نرى فيه نفس الشخص وفي نفس الوضع التعبدية الذي يتوجه هنا بالقرب للإله رع حور آختي الذي يحمل هيئة بشرية ولكن برأس الصقر الذي يعلو قرص شمس كبير محاط بحية الكوبرا وبنفس زي آتوم السابق وصفه

مع نفس شعائر الألوهية. و أيضا مائدة قرابين مماثلة للسابق وصفها ويوجد نص مصاحب للمنظر أيضا في صفوف رأسية في مجموعتين مختلفتي الاتجاه يقرأ كما يلي:

"1- dd mdw n R^c 2- hr - 3hty ntr - 3 nbt pt" وترجمته: "١ - تلاوة

من رع ٢ - حور آختي المعبود العظيم سيدة !! السماء"

وردت هنا تاء زائدة وهي تدل على المؤنث كما هو معروف وهي من الأخطاء الشائعة لهذه الفترة من الخلط بين المذكر والمؤنث والمادى والمعنوى.

"1- dd mdw in Wsir it - ntr 2- Bsmwt m^{3c} - hrw 3- ms (n) Ist

Ittw" وترجمته "١ - تلاوة من أوزير (المرحوم)، الأب الإلهي ٢ - "بسموت"

المبرا (حرفيا: الصادق الصوت) ٣ - المولود (من) "إيزة إتنو" "

الجزء الثاني:

يحتوي الجزء الأسفل من اللوحة على نصين بالخط الهيروغليفي في ثمان أسطر لكل منهم وذلك كما لو كان النص قد تم شطره بخط رأسى حيث تتقابل الكتابتين في المنتصف لتمييز أحدهما عن الآخر وهما يسايران مناظر الجزء العلوي في الجزء الذي يشغله كل نص من اللوحة. إنهما صلاتين موجهتين للإله آتوم على الجهة اليمنى من اللوحة وللإله رع حور آختي على الجهة اليسرى لها ولغرض حماية المتوفي حيث حملت اللوحة ألقابه وسيرته.

١ - النص على الجهة اليمنى، الصلاة الخاصة بالمعبود "آتوم"، واتجاه الكتابة

هنا من اليسار إلى اليمين:

النص

"1- dw3t (I)tm - Wsir it - ntr w^cb n R^c tpy hwt 2- pr Imn hr s3 tpy w^cb n Imnt hrt - ib - swt tpy s3 3 nw (B 3- smwt) m^{3c} - hrw s3 mi nn tpy hm - ntr mdw špss n Imn 4- (nh.f n hnsu) m^{3c} - hrw s3 ir.n n (Bsmwt) 5- m^{3c} - hrw ms (Ist - iit - s3) m^{3c}(t) - hrw 6- ms n h3t - sp 28 n N -sw-bity □ (Psmtk) 7- m^{3c} - hrw ir mpt 99 dd.f nd - hr.k (I)tm 8- htp - ntr m nh(t) r šsp dw3t pr n wr ib d....."

١- صلاة (للمعبود) آتوم (من) أوزير (المرحوم) الأب الإلهي، الكاهن المطهر للإله رع سيد حوزة / شرفة ٢- معبد آمون، رئيس الوردية، رئيس مطهرى (المعبودة) آمونت في وسط الكرنك. رئيس الوردية الثالثة لأجل ٣- "بسموت"، المبرأ، نجل مثيله الخادم الإلهي للعلم الفاخر / القيم للإله آمون ٤- (المدعو) "عنخ - إف - إن - خونسو" الصادق الصوت الابن المولود من (حرفيا: المصنوع من) "بسموت" الصادق الصوت / المبرأ المولود من (السيدة) "إيزة - إيت - سا" صادقة الصوت ٦- وقد ولد في العام ٢٨ (الثامن والعشرين) لملك مصر العليا والسفلى "بسماتيك" ٧- صادق الصوت، لقد بلغ العام ٩٩ (التاسع والتسعين) (من العمر) يقول: التحية لك (يا) آتوم ٨- (يا أيها) المعبود الطيب الذي يستقر في الغرب لينير الظلمات (أي: العالم الآخر) من أجل ذلك القلب الذي لم يعد له وجود (أي: المعبود أوزير) "

٢- يوجد نص على الجهة اليسرى، الصلاة الخاصة بالمعبود "رع حور آختي"، واتجاه الكتابة هنا اليمين من إلى اليسار ولكن يلاحظ أنها تشتمل على تضخيم لألقاب المتعبدا :

" 1- *dw3t R^c - Wsir it - ntr w^cb pr R^c* 2- *tpy hwt pr Imn hr - s^c tpy n w^cbw n Imnt hr s3 tpy n s3 3 nw imyt 3pd n.f pr Imn hr s3 3 nw (Bs 4- mwt) m3^c - hrw s3 hm - ntr Imn m lbt sw5- t tpy hm - ntr mdw špss n Imn w^cb R^c tpy - hwt pr - Imn 6- w^cb n Imnt hr lbt swt s3 tpy s3 3 nw imy - r (ir) šnw n Mwt wr(t) 7- nb(t) Išrw h^ck n hnsu p(3) šry 3 tpy Imn 8- (nh.f n hnsu) m3^c - hrw ms nb(t) - pr (lst iit n.i)"*

١- صلاة للمعبود رع (من) أوزير، الأب الإلهي، الكاهن المطهر لمعبود رع ٢- رئيس الحوزة العلوية / شرفة معبد آمون، رئيس الوردية، كبير كهنة مطهرى (المعبودات) آمونت ٣- خلال الوردية، رئيس الوردية الثالثة (للكاهن) في سهرة لمعبود آمون في الوردية الثالثة لأجل "بس-٤-موت" الصادق الصوت، نجل خادم المعبود آمون في الكرنك ٥- كبير خدم المعبود لعلم آمون الفاخر / القيم، الكاهن

المطهر للإله رع، للحوزة العلوية / شرفة معبد آمون ٦- بوردية (المعبودات) آمونت في الكرنك، رئيس الوردية الثالثة، رئيس مصففي (معبد المعبودات) موت العظيمة ٧- سيدة إشرو، كبير حلاقين (معبد المعبود) خونسو، الإبن الكبير جدا (الإبن البكر ؟) لآمون (المدعو) "عنخ - إف - إن - خونسو"، الصادق الصوت، المولود من ربة الدار "إيسة إبيت إن - أي / بمعنى المعبودات إيزة تأتي لي".

ومن نصوص اللوحة يتضح أنه بالنسبة للنص الأول - الموجه لآتوم):

حملت هذه اللوحة شخصية ذات منصب جديد ينضم لطابور الثقة الذين وهبوا للمعابد لوحات نذرية تحمل صلواتهم وتضرعاتهم للمعبودة المختلفة وقد قدمت بمناسبة بلوغ صاحبها العام التاسع والتسعون من عمره المديد - هذا على الرغم من تكرار ذكر نعتي "أوزير" و "الصادق الصوت" لكل الأفراد الموجودين باللوحة تقريبا واللتين كانتا دليلا على عدم وجود صاحبها على قيد الحياة، وربما قدم اللوحة أحد الأبناء أو حتي الأحفاد للذكرى الأب أو الجد، أو أن الأمر جاء ليغطي الفترة القادمة من عمر صاحب اللوحة والتي سيبقى فيها بالقبر منتظرا الخروج فهارا بعد البعث. في السطر الأول ورد لقب كهنوتي باعتبار الشخص مسئولا عن شرفة المشاهدة أو التجلي بالجزء المسموح للكهنة بمراقبة السماء منها بالمعبد وهو "سيد حوزة / شرفة ٢- معبد آمون". وفي السطر الثاني ذكر "آمونت" ولا ندري هل هذا هو ذكر لرفيقة المعبود آمون في ثامون الأشمولين ولقب يحمل بقايا تعبدات لها أم هو مجرد خطأ معتاد من الكاتب بوضع التاء لشغل الفراغ ؟

أما بالنسبة للنص الثاني الموجهة للرب رع حور آختي:

ذكرت في نهاية النص الوظيفة الخاصة بصاحب اللوحة والتي يتضح منها أنه يعمل كبيرا لمصففي للشعر والحلاقين بمعبدين مختلفين تابعين للثالوث الطيبي، ولربما كانت هذه هي المرة الأولى لورود مثل هذه الوظيفة على اللوحات مما يعني اتساع

دائرة واهي اللوحات للمعابد وشيوع التقليد الخاص بتقديم لوحات التبعيد للمعبودة، وذلك على الرغم من افتقار النص المصاحب بشقيه لتلك الصلوات الحارة التي تقترب من الشعر المنظوم والتي قدمت للإله والتي ستورد الباحثة بعض نماذجها في الصفحات اللاحقة بإذن الله والتي نستشعر فيها روح الصلوات الآتونية للملك اخناتون، وربما كان ارتباط صاحب اللوحة وذويه بخدمة معبدي آمون وبتاح هو السبب في الابتعاد التام عن نمط اللوحات الشبيهة نصوصها بالنصوص الآتونية.

بالنسبة لألقاب المعبودات فهنا عدة ألقاب مركبة ونعوت عرفت في العصر المتأخر مثل اللقب الوارد في النص المصاحب للمنظر العلوي الخاص بالمعبود "آتوم" ألا وهو كلمة *Iwnw* فهو اسم علم لمدينة هليوبوليس (عين شمس) كما نعرف وهي معقل عبادته فالأحرى هو ترجمتها على أنها الهليوبوليتاني أو المنتمي لعين شمس، وقد ذكر الدكتور رمضان السيد أنه لقب معروف داخل الأوساط الطيبة خلال الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين.

صار ذكر لقب الكاهن المطهر مجرد درجة شرفية لحامله في العصر المتأخر ولكن كونه اقترن هنا بوظيفة حلاقة وتصفيف الشعر فرمما دل ذلك على ممارسة صاحب اللوحة لهذا العمل بالفعل، وذلك على الرغم من أن الكهنة في العصر المتأخر كانوا يسعون بدأب لتكديس الألقاب الفعلية منها والشرفية وكان لقب الكاهن المطهر أدناها مرتبة.

بالنسبة للقب *py hwt pr Imn* والذي ورد أكثر من مرة بالنص وصاحبه كلمة *ht3* بأعلى منظر المعبود آتوم يدل على مكان بالمعبد فسرته حديثاً " كرىجر"^{٢٩} بأنه " الجزء المستخدم من المعبد لمراقبة السماء والكائن فوق الجزء الأمامي من المعبد " ولقد أورد المؤلف بمقالته نماذج عديدة لحاملى مثل هذا اللقب في صفحات رقم

بالنسبة لذكر عام ميلاد صاحب اللوحة وهو العام الثامن والعشرون من حكم الملك " بسماتيك " ففي رأي " رمضان السيد " يجب ذكر كلمة *ms.n n* وليس كلمة *h3t - sp* وذلك لتكرار ورود كلمة السنة { *mnpt* } فهنا ليس الموضوع تاريخ اللوحة بالطريقة المعتادة بالذات في لوحات الهبات، ولكن لتأكيد السن التي بلغها صاحب اللوحة. وكان الوصول لسن التاسعة والتسعين يزيد الأمل بالوصول للسن المثلى عند المصريين القدماء، ألا وهو سن المائة وعشرة سنين، وعلى مدي التاريخ المصري القديم فقد حفظت النصوص نماذج لهؤلاء الذين بلغ بهم العمر سنوات مديدة مثل " نفر إير كارع " من الأسرة الخامسة الذي بلغ التسعون من العمر، والملك " بى الثاني " من الأسرة السادسة والذي ظل حاكما لمصر لمدة أربعة وتسعون عاما حيث ارتقى العرش وهو في سن السادسة تحت وصاية أمه ويشتحق أن تسجل سني حكمه كأطول حكم في العالم قديما وحديثا، وكذلك بلغ الوزير " أمنحتب بن حابو " من الأسرة الثامنة عشر الثمانين من عمرة بينما حكم الملك الأشهر " رمسيس الثاني " سبعة وستون عاما وبلغ عمره عند الوفاة ثلاثة وثمانون عاما.

بالسطر السابع من النص الثاني يرد ذكر ابن بكر لآمون وربما يقصد هنا الابن الكبير لكبير خدم آمون مثلا وسقط باقى اللقب من الكاتب وذلك لأن الأفراد لا يوصفون بأنهم أبناء الأرباب ما عدا الملوك منهم.

كانت مهنة الحلاق لا تقتصر على التعامل مع الأحياء فقط، فقد وجدت نصوص جنائزية ذكرت الحلاقين ضمن الأشخاص المشتركين بطقوس الجنائز. وعموما فقد كان وجود الحلاق هاما بالمعبد حيث لم يكن الكهنة يزينون رءوسهم بشعر مستعار مصفف بطريقة فنية كما كان يتفق والطراز السائد، بل نراهم يحلقون رءوسهم، ولذا فإن حلاق المعبد كان موظفا من أهم موظفيه^٣.

لوحتين وردتا في بردية ظلامه بتيسى: (سليم حسن: ٢٠٠٠، ج

١٢، ص ١٥٢-١٥٤)

أورد سليم حسن ترجمة لوحتين مدمجتين ورد ذكرهما في سياق بردية طويلة تحتوى على متن لقصة أحد رجال عهد الملك بسمثيك الأول هو "بتيسى بن عنخ شاشانق" الذي تسرد البردية قصة صراعه مع مدير السفن في إهناسيا. وقد كتب نص اللوحتين بالخط الهيراطيقي رجال بيت الحياة بناء على أمر بتيسى لتسجيل حقوق خاصة به، وورد ما تم نقشه على اللوحتين في الصفحتين ٢١ و ٢٢ من البردية. وقد كانت اللوحة الأولى لتسجيل أحداث وقعت في العام الرابع عشر من عهد بسمثيك بينما سجلت اللوحة الثانية أحداث وقعت في العام الرابع والثلاثين من عهد نفس الملك. وكان أهم إنجازات بتيسى فيهما هو استصدار قرار بوقف تحصيل الضرائب من معبد "آمون رع صاحب الثغاء العظيم". ويذكر سبب بذل الجهد في هذا الأمر "وقد عمل ذلك ليحمي هذا المعبد، وأولئك الذين فيه لأجل أن يعملوا له بمشابة عجول في المرعى (قد يجوز أنه يعني أنهم يتمتعون بالحياة كما تتمتع صغار البقر في المرعى). " وتم ذلك بصيغة أمرة " لا تدع ضرائب تفرض على معبد آمون صاحب الثغاء العظيم أبديا وسرمديا - وذلك لأنه لم يدفع ذلك من قبل"، ثم يذكر ثواب من يحفظ اللوحة وعقاب من يدمرها بما يلي: " وأن الذي يقر هذه اللوحة سيكون له حظوة (آمون رع ملك المعبودات) باي (= الروح أو الكبش، وهذا الاسم للإله حريشف - أرسفيس، وكذلك آلهة أخرى في صورة الكبش، وقد كان الكبش الخاص بذلك له قرنين منبسطين في حين أن الكبش الخاص بآمون كان قرناه ملويين) واسمه سيصير طيبا، وسيكون ابنه في مكانه وبيته ثابتا على أساس. وإن من يهاجم هذه اللوحة (٦) سيكون قاطعا لذنوبه في الدائرة العظيمة (أي دائرة المحكمة التي يحاكم أمامها يوم القيامة) لأولئك الذين في إهناسيا (أي مجلس القضاة) وأنه

سيكون من نصيب سكين "حنب" (أي الحية المقدسة الخاصة بالفيضان في مقاطعة اهناسيا) القاطنة في نارف وابنه سيكون محتفيا وبيته لن يبقى بعد، ولحمه يؤخذ (٧) إلى النار ومأواه أتون أوزير في مكك (مكان مظلم) واسمه لن يكون بين الأحياء أبداً". ونص هذه اللوحات يوضح الآتي:

تخوى هذه القصة لمحات من الحياة أثناء الأسرة السادسة والعشرين وذكر لبعض رجال ذلك العصر والتصارع على المناصب، وفيها يبين وجوب دفع المعابد للضرائب والتي تراكمت هنا على مقصورة محلية للإله آمون رع الذي دعى "صاحب الثغاء العظيم" حتى كاد المعبد يثول للخراب بسبب ذلك. ويتفاخر صاحب اللوحة بأنه استصدر مرسوماً بإعفاء المعبد من دفع تلك الضرائب وسجل ذلك على اللوحة حتى لا يطالب جامعو الضرائب المعبد بعد ذلك بشيء منها.

خلط كاتب اللوحة بين الكباش الخاصة بالمعبودات مما يدل على الجهل الواضح، وذلك على الرغم من أنه من كتاب بيت الحياة مما يوحي بالمدار المستوى التعليمي وتعقد وتعدد صور تجسيدات المعبودات الذي اربك حتى حفظة كتبهم المقدسة فما بالنا بالأجانب المقيمين في الشمال والناس العاديون، ولكن عزائنا أن صاحب اللوحة يبدو من اسمه أصله الليبي الواضح وانتمائه بصورة أو بأخرى لبيت الششائقة ووجوده في مسقط رأسهم ومقر قوتهم في اهناسيا.

ورد الغرض الأساسي من اللوحة ثم تبع ذلك صيغتي البركة لمن يحفظها واللعنة لمن سيهاجمها وذلك حرصاً من صاحب اللوحة على تنفيذ الإعفاء الضريبي للمعبد دون مساس ولأطول فترة ممكنة وهي الطريقة التي اعتادها المصريون القدماء في حفظ اللوحات بهذه الصيغ التي تحمل في رأيهم ردعاً كافياً لمن يحاول تدمير اللوحة بأي صورة.

لوحة غير مؤرخة بعهد ملك معين للمدعو "باي سا إيجوي":

حوت هذه اللوحة تفاصيل دقيقة لما يحبه المصريون القدماء من المعبودات سواء من امتداد حياتهم على الأرض وطلبهم لاستمرار حياتهم بعد الموت. أقام اللوحة الكاتب الملكي "باي" ابن "إيجوي"، وبالنسبة لتأريخ اللوحة ولغياب الخانات والأسماء الملكية فيصعب أرجاعها لتأريخ معين، ولكن طبقا للنص وأسلوب الكتابة فيمكن وضعها في فترة الازدهار الفرعونية وتقريبا ما قبل أو في الأسرة السادسة والعشرين^{٣١}.

لا يحتوي الجزء الثاني إلا على منظرين للتعبد للأسلاف، ويقدم القرابين أمام والديه "باي" صاحب اللوحة.

توجد المعبودة حتحور بالصف الثالث والأخير عند شجرة الحياة حيث توجه الماء الحى ليدي "باي" والذي دعى هنا "أوزير" علامة على وفاته.

على يمين هذا المنظر يوجد نص اللوحة ويتكون من عدة أسطر كما يلي:

النص

" *h̄tp di Wsir - h̄nty - 3mnty n̄tr - c3 nb 3bdw rdi.f: prrt nbt hr wdht.f m r̄c d̄in t r̄c - nb wshwt.f ndm pr m h̄nty.f / h̄swt.f n wn hr t3 sh3 nfr hr rmt / m-h̄t m̄pwt iwt.sn d̄dyt m 'nh / r 3wt ib d̄bw sw h̄tp snw tpy 'wy.fy / 'h̄c nfr k3wr h̄ft hr / nn sndt nn sdm hrw / i3w hr h̄sw nsw h̄'w rwd / n wn mnwt.f k̄rst nfrt m-h̄t khkh / spy r im3h(w) h̄tp ib n t mnw t̄'w / tmm ib m m̄c h̄rt - n̄tr / prt m hr 'nh̄y rh(y)t p3 m r pr.k / s̄sp m-p3h hr h̄bt n Wn-Nfr "*

"قربان يعطيه أوزير، المقدم على الغرب، المعبود العظيم، رب أبيدوس، فليعطى: كل ما يخرج على مائدته في اليوم لكل يوم، والأنفاس الحلوة الخارجة منه / أفضاله من أجل هؤلاء الكائنين فوق الأرض، سمعة طيبة عند الناس / تتوالى السنون، له الثبات في الحياة / بسعادة (حرفيا: بقلب منشرح)، أشياء ممتازة ومأكولات تستمر على يديه / حياة سعيدة، وامتدادات أمامه) / بدون خوف، لا يستمع للرعب / يصل للكهولة في أنعم الملك، أعضائه قوية / لا يعرضه شيء (بدون أمراض)، دفنة

طيبة بعد الشيخوخة / يصل للمهابة، ينعم بالخبز والماء والهواء، ينعم قلبه في معية رب
الجبانة / يخرج بروح حية، يكون بشرا بمشيئتك (حرفيا: بخروج قولك)، يستلم ما
يخرج في الحضرة (و) على مذبح ون - نفر (أوزير) “
التعليق:

قدم "پاي" اللوحة بنفسه على ما يبدو حيث أن تمنى العمر الطويل والأمنيات
الأخرى الموجودة بالنص لا تصدر إلا من شخص حي، وعلى الرغم من أننا نقابل في
أحد النصوص الثلاثة وصفا لپاي بأنه "صادق الصوت" *ms^c - hrw* ونحن نعرف أن
هذا الوصف يطلق على الموتى ولكن قد يحوزة الأحياء أيضا وهذه اللوحة دليل على
ذلك.

كان واهب اللوحة متمسكا بلقب الكاتب وحريصا على عدم اختلاطه مع
ألقاب الموظفين الشرفية المعتادة ففي المنظر بالصف الأول ذكر الجملة التالية: *ss*
nsw n nb.f ss nsw r^c n nb t3wy أي "الكاتب الملكي لسيده، الكاتب الملكي
الحقيقي لسيد الأرضين". أما بالصف الثاني فذكر وفي صيغة بسيطة *Wsr ss r^c*
(*P3y*) أي "أوزير الكاتب الحقيقي پاي". وفي الصف الثالث والأخير أنهى النص
بجملة: *ss nsw r^c n hft hr* أي "الكاتب الملكي الحقيقي في الحضرة" وهذا لما يدل
على المكانة الممتازة التي يحوزها الكاتب ويحرص على الزهو بها. وهذا يوصلنا لنقطة
أن المصريين قد استطالت ألقابهم الشرفية وتعددت حتى ليؤكد الواحد منهم على
اللقب الذي يحرص على إبرازه بكلمة "حقيقي" وكأن اللوحة ستلى بالفعل كشاهد
إثبات في صفه.

من حسن حظنا أن وجدنا أمانى كاتبنا شبه كاملة، حياة طويلة، قوة تستمر
حتى الوفاة، بعد عن المرض، لا متاعب، لا خوف، محبة المعبودات فضلا عن محبة
الفرعون أيضا، كثرة من الأشياء اللازمة للوجود، ثم الدفنة اللائقة التي تمهد للمتوفي

حياة جديدة تعتمد على الأشياء المتوافرة بكثرة. ولكن الجانب الديني لتكريس اللوحة وللعبادة التي وردت بها لتوحى بأن متطلبات الروح أيضا وكذلك الجوانب الضميرية لم قمل جانبا حيث يطلب "پاي" من جهة أخرى أن يترك سيرة طيبة بين الناس، وأن يحوز على لقب المهيب / المحترم / المبجل $im3h(w)$ والذي سوف يكتسبه بالتمرس على الصدق وأن يكتسب كذلك أن يكون بعد موته من هؤلاء $rh(y)$ على بوابة مقر أوزير.

لقد كان الرخيو "الأرواح الحية؟" يمثلون ذلك الجانب الذكي من بنى البشر ويمكن أن نقول أيضا الأتقياء أو المتدينون. وكان يوجد في طيبة بوابة لعبادة الرخى والذين كانوا يصورون غالبا في حالة تعبد.

بالنسبة لأخطاء الكتابة فقد خلط كاتب اللوحة في السطر الأول بين كلمتي $swht$ بمعنى بيضة وبين كلمة $h3w$ بمعنى نفس أو ريح. وفي السطر السابع من النص اختلط عليه الأمر بين المخصصين $h3t$ أي مائدة قرابين و wh وهي طوطم قديم لمدينة قوص.

لوحة للمدعو با إنتى إو. إف عنخ صانع جعة من عين شمس / الأسرة ٢٦:

عثر على هذه اللوحة في سمك جدران مقياس الروضة مع كتل أخرى انتزعها بناؤو المقياس من مقابر موظفين ملكيين وحرقيين من الأسرة السادسة والعشرين المصرية القديمة، واللوحة مغطاة بنقوش جميلة من العصر الساوى وهي عبارة عن بلاطة من الحجر الجيري مستديرة القمة، يبلغ ارتفاعها ١١..٥ سم وعرضها ٤٨ سم ومتوسط سمكها ١٥ سم. (صور أرقام ٩ و ١٠)

يشغل القمة قرص الشمس المجنح ويوجد أسفله منظرا لتقديم القرابين غريب في تفاصيله، لقد تم تبجيل الثالوث الأوزيرى كما يلي:

"أوزير خنتي أمتي، المعبود الكبير، سيد أبيدوس" *h̄tp di nsw Wsir h̄nty*

imntt ntr ʿ3 nb ʿ3bdw

"حور بن إيزة، بن أوزير" *h̄tp di nsw hr s3 Ist s3*

"إيزة العظيمة، أم المعبود" *Ist wrt mwt ntr*

ولكن، على عكس القواعد المعتادة في الرسم فإن هؤلاء المعبودات ممثلين بقامة عملاقة تتدرج من أوزير أكبرهم حجما حتى إيزة وتعلو أشكال الثالوث على أشكال عابديهم كثيرا. يتقدم أمامهم رجل وامرأة حاملين قربانا وهم بالمثل ليسوا بالصورة المعتادة حيث يرتدي الرجل إزارا قصيرا فوقه نقبة طويلة شفافة وهو حليق الرأس، ويحمل فوق كتفه جرة كبيرة يسندها بيد واحدة في وضع مألوف للحمالين وعلق حبالا باليد الأخرى ليجر صندوقا على شكل مستطيل ذي أرجل عليه محتوياته متبعا لتقليد معروف جيدا في الفن المصري حيث تعرض محتويات الشيء خارجه. فوق الصندوق وعلى جوانبه إناء نبذ وثمانية أكواب بوضعية الشكل وتوجد كذلك قارورة لصب السائل المقدس و إناء النمست ذي الصنبور للتطهير، وترتدي زوجته التي تقف خلفه شال طويل ذي أهداب وتزين جيدها بعقد عريض وهي تقدم آنية صغيرة مغطاة بسداة قمعية الشكل، إن هذا الرجل وتبعا للكتابة الموجودة هو: *th* "تا ورت".^{٣٢}

يوجد نص من سبعة أسطر مابين هذين المنظرين، منظر تقديم القربان و الأواني السفلية يقرأ كالتالي:

النص

" 1- *h̄tp di nsw Wsir h̄nty imntt ntr ʿ3 nb ʿ3bdw* 2- *di.f pr B3.k r hn n(k) r bw nb n mrrt.f sšp.k t* 3- *sntr kbh mw ʿth – h̄ty n pr Rʿ (P3 nty i(w).f ʿnh)* 4- *s3 ʿth – h̄ty n pr Rʿ (Pn iw s-ʿ3.s) [mwt.f] (Pn p3 n3 ntrw)* 5- *rsi.s t3 ʿhʿt n3 shpr – hʿb mht.s imy wnw* 6- *Rʿ h̄3 r šry n B3.k*

imntt.s iwnw ibb.s km ht p3 k3 r [k]y 7- nb(t) pr (šbn -m ht) stt (ns pr t3)"

” ١ - قربان يعطيه الملك (قربان يعطيه) أوزير المقدم على الغرب، المعبود العظيم، سيد أبيدوس ٢ - بعدا أن سبب أن تخرج روحك لتستقر في كل مكان يبهجها، وأن تستلم الخبز ٣ - (و) البخور، (و) الماء القراح (إلى) صانع البيرة لمعبد (المعبود) رع (المدعو) "با نتي أو إف غنخ" ٤ - ابن صانع بيرة معبد (المعبود) رع "بن أو سعا إس" [أمه] " بن با نا نترو" ٥ - جنوبها مقبرة (المدعو) "سخبر حعبي"، شمالها (توجد) حديقة ٦ - رع (مقر) "خارا إن با ك"، غربها (مدينة) أون، شرقها (مقبرة) النساج "با قا را كي" ٧ - ... ربة المنزل "شبن محت" ابنة "نس بر تا" “

ونستخلص ربما من اللوحة النقاط التالية:

قدم صاحب اللوحة إناء من النيبد بالمنظر الأعلى مع تصوير بيع أوان بأسفل النص وربما كانت هي أيضا قربانا يقدمه أو مجرد عرض لبضاعته وترويجا لما في قبوه من النيبد والذي قام بتقديم القربان منه.

إن اسم معبد رع ربما يعود على هيكل للشمس في مدينة عين شمس أو على الأقل بالجزء المقدس منها والذي يشمل المعبد.

إن حالة الحرفي البسيط الممثل هنا أمام آلهته أثناء ممارسته لحرفته لم يتم تمثيلها إلا في العصر المتأخر الذي تنتمي له اللوحة والذي ظهر فيه ما يمكن أن نطلق عليه "ديموقراطية الامتيازات الجنائزية" حيث أعطيت للبسطاء حرية تقديم قربانهم بأنفسهم للمعبودة مباشرة على اللوحات على الأقل حيث لا يخجل الواحد من الحرفيين من وضاعة مهنته وذلك مثل الزمار أو حامل المياه وغيرها.

إن تعيين الحدود هو من صميم إهداء أرض كوقف للمعبد ولكن في نصنا الحالي فلا شيء يشير إلى أرض توهب للمعبد تستدعي الحال ترسيم حدودها مع ما

يجاورها، ولربما أقام "با نقي أو إف عنخ" صاحب لوحتنا وقفيته على المكان الذي يمارس فيه مهنته بجوار المعبد وقفًا منها ذاتها يخصص لأوزير.

للوهلة الأولى يبدو تاريخ اللوحة شيئًا صعبًا فالأسماء الموجودة توجد في العصر الأخير من التاريخ المصري، ويدحض المستوى الفني وطراز الكتابة الجيد فكرة أن تكون اللوحة من عصر تال للعصور المصرية الفرعونية، وكذلك فإن شكل الأواني المنقوشة على اللوحة توجد مثيلاتها في الأسرات من السادسة والعشرين حتى الثلاثين. وهناك تفصيلا أثرية تسمح بتحديد أدق لتاريخ اللوحة، فمنظر زوجة "با نقي" أو إف عنخ" بملاحها الصارمة تتجه لمثالية الجمال الذي لم يعد يتمثل في الرشاقة الخاص بالعصور القديمة، ولكنه يميل للبدانة الخفيفة، وأكثر من ذلك فعلى العكس من القاعدة القديمة، فإن الساق التي تقدمت للأمام في مشيتها هي من الطراز الأول النحيف بينما الفخذ من الطراز الثاني المائل للبدانة وذلك لأنه غير مرئي بالكامل، بينما كان الرجل مصورا حسب القانون الفني التقليدي من الجسم المتناسق النحيف إلى حد ما. ولقد ظهرت هذه الملامح الأنثوية في فن العصر الساوي كرد فعل مضاد لفظاظة الفن الطيبي وكما ذكر "ماسبيرو"^(١) في وصفه لشكل أنثوى من تلك الفترة: "لقد احتفظ الفنان هن بالشباب حسب تقاليد المدارس القديمة، ولكنهن لم يعدن دقيقات الاستدارة، أو ذوات المظهر العذرى المحب بشدة لهذه المدارس، لقد أعطوهن هودا ثقيلة، وخصرا بدينا، وبطنا منتفخا، وفخذا عريضا، والخطوة الثابتة للأمهات منهن". ويظهر هذا الاتجاه في التصوير الخاص بالسيدة "تا ورت" لذا فإن الأسرة السادسة والعشرين هي العصر الملائم لتاريخ تلك اللوحة

إن حالة هذه اللوحة المتفردة ومكان العثور عليها لتثبت بالدليل القاطع وجود جبانة بعين شمس خلال العصر الساوي قد استخدمت موادها الأثرية في بناء مقياس النيل بالروضة. وهو شيء ليس بالغريب فمثلا الحجر المعروف باسم "حجر رشيد" هو في الأصل مرسوم من الملك البطلمي "بطلميوس الخامس" - أيفانس، لمعبد

كانوب، ومنطقة كانوب هي منطقة أبي قير الحالية في شرق الإسكندرية وكان يوجد بها معبد مصري، فليس بمستبعد نقل الحجر مع أحجار أخرى من معبد كانوب و منارة الإسكندرية القديمة إلى رشيد المجاورة عند بناء قلعة السلطان المملوكي " قايتباي " في رشيد لتكون مع نظيرتها في الإسكندرية استحكامات بحرية لصد الغزاة الأتراك الذين تواترت الأنباء عن قرب غزوهم لمصر، ودخل الحجر الشهير - الآن - في صلب بناء قلعة رشيد ووجد في حائط البرج الشمالي، وغير ذلك أمثلة كثيرة في أرض مصر طولاً وعرضاً.

لوحات الهبات

لوحة العام الأول من عهد الملك أبريز - الأسرة ٢٦:

توجد هذه اللوحة في أحد محلات العاديات بالقاهرة، وترجع أهميتها إلى أنها تلفت النظر لأخذ مراكز العبادة قليلة الذكر وشبه المجهولة وهو الخاص بالمعبود "مين" في تل فرعون (نبيشة) ويعود تاريخها حسب النص المصاحب للعام الأول من عهد الملك " جمع إيب رع " (أبريز) من الأسرة السادسة والعشرين.

اللوحة مستطيلة الشكل تبلغ قياساتها ١٧ سم في العرض و ٢٣ سم طولاً و ٧ سم سمكاً. وهي مكتملة فيما عدا بعض الخربشات في الأطراف والزوايا، ولقد صنعت اللوحة من الحجر الجيري الناعم الذي عانى سطحه من الرطوبة بشدة. الجزء العلوي في حالة أحسن من الحفظ عن الجزء السفلي والذي يعطى انطباعاً بأنها قد تم تثبيتها جزئياً في الأرض. تم نقش النص الهيروغليفي غائراً بشدة والذي تمددت أطرافه وانمحت حواف الحروف الخارجية بفعل المياه، ولذا فمن الصعب التأكد من الحروف بصورة يقينية. والأثر عموماً في حالة متوسطة من الجودة ولكن يميزه وجود بعض التفاصيل في الأشكال^{٣٣}.

تم تقسيم اللوحة إلى جزئين. العلوي منهما يشغل تقريباً ثلثي المساحة. ويحيط به شكل السماء. أسفل ذلك وعلى اليمين يوجد ملك يرتدي نقبة قصيرة وعلى رأسه تاج مصر السفلى وهو يقدم حقلاً لتمثال المعبود المواجه له. ويمثل المعبود المعبود "مين" واقفاً منتصباً على قاعدة مستطيلة. غطاء رأس المعبود يحتوي على التاج ذي القمة المربع تدعمه ريشتان عاليتان، يتدلى من

خلف التاج شريط طويل يصل للقدمين. والمعبود هنا ملتحي ويرتدي عقدا عريضا تتدلى منه دلايتان متقاطعتان على الصدر ويسند بذراعه اليمنى المرفوعة خلف كتفه مذبة. توجد خلفه مقصورة ذات سقف قمى الشكل وهي تسمى *shn* إن هذا البناء يعكس ولا شك البناء البدائي لمقصورة المعبود مين، وهو يظهر تباعا منذ الدولة الوسطى. قديتقدم هذا البناء بوابة أثرية، أمامها يقف بريق يحمل قرنين مع لجام؟ مربوط إليهما، ويسمى بالمصرية *iw3t*

تم نقش خراطيش الملك في عامودين فوق رأسه، وللهشة فالكثابة تتجه عكس اتجاه رأس الملك وتقرأ: *nh dt (W3h ib R^c) s3 R^c (h^{cc} ib R^c) nb t3wy* أي "سيد الأرضين (جمع إيب رع)، ابن رع (واح إيب رع) له الحياه أبدا" فوق وأمام "مين" يوجد عامود من النقش محو جدا:

dd mdw in Mn nb Imt ntr - 3 nb pt

تلاوة من مين سيد إيمت المعبود العظيم سيد السماء

النص

" 1- *h3t - sp 1 tpy 3ht di nfr ntr nb t3wy n-sw-bity (h^{cc} - ib - R^c) s3 R^c nb h^c(w)* 2- (... *W3h - ib - R^c) 'nh dt mry Mn nb Imt 3ht s3t 5 r p(3)* 3-*nb...ntr* 4- *h..* 5-.. *iw.w š't r nh3 dt*"

١- العام الأول، بداية فصل الفيضان (شهر توت) أعطى المعبود الطيب، سيد الأرضين، ملك الوجه القبلى والبحرى (جمع إيب رع) ابن رع، سيد التيجان ٢- (واح إيب رع) فليعيش أبدا، محبوب مين إيمه (نبيشة)، سيد الأرضين (هبة) بحقل من خمس أرورات لـ (معبد) ٣- المعبود العظيم ٤- ح ٥- سيدبحون إلى أبد الآبدين "

في السطر الأول فإن العام الأول مشكوك فيه لأن الكتابة تكاد تكون غير مرئية وقد تحمل القراءة العام الثاني أو حتى العاشر، وكذلك استخدام صفة *nb h^c(w)* "سيد التيجان" أو "سيد الظهورات" وهو نعت نادرا ماتم استخدامه خلال

الأسرة السادسة والعشرين وإن ظهر مرارا قبل وبعد تلك الأسرة وكان عادة ما يوجد قبل الخرطوش الثاني للملك.

المعبود الموجود هنا هو المعبود "مين" سيد (إيمت) وهي عاصمة الإقليم التاسع عشر من مصر السفلى وتسمى الآن تل الفرعون أو نبيشة، وكما ترى "هيلين جاكيه" فإن هذه اللوحة هي أقدم أثر ورد عليه ذكر تلك العبادة لمين في شرق الدلتا، ولقد ورد ذكر هذا المعبود على حجرة من معبد نبيشة ذاته وهي مؤرخة من عهد الملك "أحمس الثاني" - أمازيس، من الأسرة السادسة والعشرين كما تظهر ودائع الأساس الخاصة بهذا المعبد والتي اكتشفها "بترى"، وتوجد كذلك بقايا لوحة جرانيتية من نفس المعبد مكرسة للإله "مين رب إيمت" من الملك أمازيس كما ذكر "جريفيث" ويظهر فيها "مين" مع "باست سيدة إيمت"، ويوجد كذلك على عدة آثار أخرى من العصر المتأخر والروماني.

من المعروف أن المعبود مين في مقره الجنوبي هو "رب الصحراء" وهو هنا أيضا لا يختلف كثيرا عن ذلك.

من الأخطاء المعتادة في كتابات العصر المتأخر ورود المخصصات المعنوية واستخدامها لتخصيص الأشياء المادية مثل استخدام لفة البردي كمخصص لكلمة الحقل بالسطر الثاني.

مساحة الأرض المهداة صغيرة إذا ما قورنت بهبات قدمت من نفس الملك لآلهة أخرى، ففي العام الرابع قدم الملك أبريز هبة ألف وستمئة (١٦٠٠) أرورا من الأرض مع الخدم والماشية وغيرها للرب جدو كبش منديس، وفي العام الرابع عشر قدم للربة "واجيت" هبة من اثني عشر أرورا. تظهر الهبة على بساطتها الاهتمام الذي أبداه ملوك العصر الساوي بآلهة الدلتا حتي ولو كانوا بسيطي الشأن قليلي الانتشار.

لوحة العام الرابع من عهد الملك أبريز - الأسرة ٢٦:

هي لوحة محفوظة بمتحف كوبنهاجن بالمجموعة المصرية منذ عام (١٩٢٩/٣٠)، وهي خاصة بهبة لمعبد، وتشير لمعالم طبوغرافية وتاريخية وهو ما يجعلها على درجة من الأهمية، اللوحة صنعت من البازلت وهي مستديرة القمة يعلوها قرص الشمس الذي يتدلى من صُلبين ويحيط خط محزوز بالمنظر العلوي والنص بأكمله. المنظر العلوي ينقسم لجزئين بعמודين رأسيين من الكتابة يفصلان منظرين متماثلين للملك يتقدم بآنية إراقة على الجهة اليسرى من اللوحة، وبعلامة الحقل (على ما يبدو من الصورة المصاحبة للمقال) في الجهة اليمنى، ويجرى النص من اليمين ليسار في أحد عشر عموداً رأسياً تحت المنظر ويفصل بين الأعمدة حزوز متساوية وقد نفذ النص بالنقش الغائر بكتابة هيروغليفية دقيقة التنفيذ، ويجرى النص كما يلي:

النص

" 1- *h3t = sp 4 3ht h3 hrw hr hm n hr w3h ib N sw - Bity Nbty nb - hpš hr nbw sw3d - t3wy (h^c ib R^c) □ s3 R^c (w3h ib R^c) □ 'nh dt p3 ddw nb ddwt ntr '3 'nh 2- šft hm hr.f rt^c dmyt P3 grg P3 ddw nb ddwt nsw hr m p3 tšt n n3 bw3t 3- ntt n t3 k^cht hn^c 3ht 16.. m ww.f hn^c rmḫ.f nb mnmnw.f 4- nb htw.f nb m š3 m niwt hn^c rmḫ d3d3 2 hrt-hrw wnn.sn r šrt 24. 'kw.sn pr m 5- dmyt pn 2..... 12 hrt pnr? m dmyt pn irp hn 1 hrt-hrw in m kn= 6- =mt w3d mr m^ct ht 1 Nsw-hr ntt im r htpwt ntr n (i)tf.f p3 ddw nb ddwt ntr '3 - 'nh 7- m šw? wn in m p3h n '3 n mr.f ir htpwt ntr n (i)tf.f p3 ddw nb ddwt [ntr '3 - 'nh m im3hw] dt 8- isft?.w hm (n) hr.f rt^ct 2.4 hrt-hrw irp... hrt-hrw.....[r htpwt ntr n Wsir 9- rmḫ d3d3 1hrw hrw rnbt 5 r htpwt ntr n 1.- Wsir - h^cp nnt m hnw [m] pr 1 [n] hr....f....tt... r tnw p... 3... nw.n "*


" ١ - العام الرابع الشهر الأول من فصل الفيضان [اليوم ١] في عهد

جلالة حور " واح إيب "، ملك الوجه القبلي والبحري، السيدتان " نب خبش "، حور الذهبي " سواج تاوى - أي مسبب اخضرار الأرضين " (جمع إيب رع) بن رع (واح إيب رع) معطى الحياة أبدياً محبوب الكبش سيد جدوت (منديس)،

المعبود العظيم العائش، محبوب؟ ٢- جلالة حور؟ داخل مدينة " با جرج با چد رب چدوت نس سو حور في تشت هذه الخاصة بمدينة بوات؟ ٣- والذين في مدينة قعحت (الصندل) مع حقل من ١٦٠٠ أرورا بحيواناتها وناسها، كل ماشيتها، ٤- كل أشياءها، وكل من القرية (المدينة مع) أوزة " رمح " كل يوم ليصلوا من الأوزات (لعدد) ٢٤. يدخلون المعبد في هذه ٥- المدينة. (و) ٢... كيلة شعير و ١٢ أردب سنويا من القرى التالية، جرة لبذ " حن " كل يوم من واحة " كنم " (الخارجة) ٦- من المدينة والأخضر العظيم (البحر) لإعطاء نخت نسو حور من التي هناك لإرضاء المعبود لوالده با چد رب چدوت المعبود العظيم العائش ٧- عندما كان هناك في حضرة العظيم محبوبه ليرضى المعبود لوالده با چد رب چدوت [المعبود العظيم العائش في التبجيلات] للأبد ٨- وأمر خادام حور بتقديم ٢.. (من) خبز " ودن " كل يوم، ولبذ " إرب ".... لكل يوم [والى؟] أوزير ٩- (وفوق ذلك) أوزة " رمح " كل يوم من أيام النسيء الخمس..... إرضاء ١٠- أوزير - حابي الذي في المقر في بيت حور الخاص به... الذي... رتنو... ب... [رت] نو لنسو حور، اسمه الجميل (بسمثيك)، الطيب القلب، بن " إي. إف. رر " لإرضاء المعبود القاطن فيه ليعمل له إعطاء الحياة ٣٤٤.

لوحة العام الثالث عشر من عهد الملك أبريز - الأسرة ٢٦:

إن موضوع اللوحة رقم JE ٧٢٠٣٨ والتي اشتراها متحف القاهرة من أشمون هو هبة من الأرض قدمت للثور "أبيس" في العام الثالث عشر من حكم الملك أبريز. ولقد صنعت اللوحة من الحجر الجيري طولها ٤٦ سم، وعرضها ١٩ سم، وسمكها عند القاعدة ٢ سم. تقل من أعلى حتى تصل إلى ٩ سم. خلفية اللوحة غير مجهزة بل خشنة لأنها على ما يبدو كانت معدة للتثبيت في جدار ٣٥.

الجزء العلوي من القمة المتديرة يشغله قرص الشمس الجناح أسفل ذلك يقف الملك مرتدياً على رأسه تاج الجنوب وهو يقدم العلامة الهيروغليفية  التي ترمز للحقل إلى الثور

المقدس "حابي". يرتدي الملك نقبة قصيرة والجزء العلوي من الجسد مع التاج يمثلان جزء أطول من الوسط والسيقان مما يوحي بعدم مهارة منفذ اللوحة وقد نفذ النقش الخاص به بدق شديد الغور.

أمام الملك يتقدم من اليسار الثور أبيس وقد نفذ بنسب رشيقة بنقش بارز خفيف. وتوجد طبقة من المغرة الصفراء حفظت في أماكن عديدة من اللوحة تلون بصورة متساوية شخوص المنظر وعلامات النقش. يلي ذلك ثمانية أسطر من الكتابة تقرأ من اليمين إلى اليسار.

النص

" 1- *h3t -sp 13 hr hm n-sw-bity (h^c - ib - R^c) s3 R^c 2- (W3h - ib - R^c) 'nh dt hh di.f 3ht i... 3- (hp) mht p3 'kw wrš htr (h3t) 4- "P(3) di Ist pn (Whm hwt nty t3(š) 5- ditit 3ht t3 hp di.f mn.... 6- p3 nty iw.f dit mnw... 7- iw nh dt š^cd k(wi).... 8- iw.f š^cd.f"*

١- العام الثالث عشر من حكم جلالة ملك مصر العليا والسفلى (جمع إيب رع) ابن رع ٢- (واح إيب رع) فليعيش لأبد الآبدين لقد أعطى حقلاً... ٣- لحابي (أبيس) شمال مدخل ؟ حارس الجياد ٤- (المسمي) "پا دي إيـزة" (عطية إيـزة) ابن "وحمو" الحامي لهذه... ٥- المنطقة تتعلق بحابي والذي سوف يثبت... ٦- هذا الذي سيثبت (ذلك الأثر) ٧- إلى أبد الآبدين وسيقطع... ٨- سيقطعه.

الصيغة المعتادة لكلمة (جلالة) *hm* وردت هنا ناقصة حيث تم حذف نون التخصيص وهو تقليد جرى العمل به في النصوص الساوية. كلمة *mht* بالسطر الثالث تحدد مكان الأرض التي هي محل الهبة ويسبق دائما علامات حدودها.

اسم "وحمو" أي المجدد الوارد في السطر الرابع كان يستخدم خلال الدولتين القديمة والوسطى، ولم يعد يستخدم بعد الأسرة الثامنة عشر، بينما خلال الأسرة الخامسة والعشرين فتم استخدامه كجزء من اسم "واحمي آمون" (رانكة: الأسماء

الشخصية، ١٩٣٥، ص ٦) وفيما تلاها أثناء العصر الساوى استخدم وحده مثل الحال في اللوحة موضوع الدراسة هنا كشف مصرى للعودة إلى القديم.

يعرض نص اللوحة أسلوبا جديدا لم يكن معروفا في صيغ لوحات الهبة: وهو الإعلان عن حماية المعبود الممتدة على الأرض، وورد ذلك في كلمة *hdyt* الموجودة بالسطر الرابع وهي توجد عادة في الكتابات الشعبية (الديموطيقية) والتي اعتبرها "جريفيث" تطورا للكتابة الهيراطيقية، ولكن النص هنا منقوش بالخط الهيروغليفي وبصيغة تحاول الرجوع للشكل القديم من الكتابات الكلاسيكية فهل صارت الصيغ الشعبية تدخل ضمينا في النصوص بلا تخرج ؟.

لوحات من عصر الملك "أحمس الثاني" - أمازيس

اللوحة الأولى من العام الأول من عهد الملك أحمس الثاني - الأسرة ٢٦: توجد هذه اللوحة بالمتحف البريطاني تحت رقم (BM 952)، وهي تعود للعام الأول من حكم الملك "أحمس الثاني" (أمازيس). صنعت اللوحة من الحجر الجيري وأبعادها هي ٥٣,٨ سم طولا، و ٣ سم عرضا، و ٨ سم سمكا. وعلى الرغم من أنها مجهولة المصدر فإن تكريسها للإله "حور سيد حوت نسو *hr nb hwt - nsw*" ليوحى بأنها قد جاءت من الكوم الأحمر السوارس / شارونا وهو موقع على الشاطئ الشرقى للنيل على مبعدة حوالي عشرين كيلو مترا جنوب الحية^{٣٦}

يوجد على اللوحة منظر عادي لتقديم القربان والهبة، القمة المستديرة للوحة تنتظم مع استدارتها علامة السماء \equiv وتبسط من أطراف هذه العلامة خطوط مستقيمة لتحيط بالنص حتى أسفله. يوجد قرص الشمس المجنح تحت علامة السماء يكتنف قرص الشمس في المركز ثعبانا كوبرا.

أسفل ذلك يتوجه ملك ليسار مرتديا نقبة قصيرة وعلى رأسه باروكة محاطة بشبكة تمتد على الكتفين أو بعدها بقليل ويمكن رؤية الصل بالكاد على الجهة

ويرتدي نقبة قصيرة، وهو يحمل بكلتا يديه العلامة الهيروغليفية الدالة على الحقل
 ويتوجه بها إلى المعبودات الواقفة أمامه إلى جهة اليسار حيث نجد المعبود " حور
 سيد حوت نسو " بجسد آدمي وبرأس الصقر متوجا بالتاج المزدوج وبيميناه علامة
 الحياة وبيسراه صولجان الواس، تتقدم خلفه المعبودات " إيزة سيدة حوت نسو "
 بشعاراتها المميزة.

فوق رأس الملك نعتا له بأنه " الملك الطيب، (خنم إيب رع)، فليعيش أبدا
 "، بينما يعلو رأس المعبود و المعبودات اسميهما فقط. وتفصل مائدة قربان بين الملك
 و المعبودات عليها بعض القرابين من خبز وخلافه نفذت بصورة خشنة وبخزوز مثل
 باقى الشخصوس والنصوص المصاحبة لهم وكذلك النص الرئيسى الموجود بين خزوز
 تفصل بين سطور السبعة التي تقرأ في خط هيروغليفي خشن من اليمين لليساى كما
 يلي:

النص

" 1- *h3t - sp 1 3pd 2 3ht hrw 1 hm n - hr - smn - M3't, Nbtv s3 -*
Nt - spd - t3wy, hr - nbw 2- štp - ntrw, N-sw-bity (hnm Ib R^c), s3
R^c (I'h ms s3 Nt) ['n]h dt mry hr - nb - hwt - nsw, hrw pn nfr #-
hnkt 3ht s3t 1. šw t3 šwt škk g h3p 4- sdr m- p3h hr - nb - hwt - nsw t3
n '3t n(dd - dhwtv iw.f 'nh) s3 6- (p3 - di - Ist) rsv n imyw šw t3
mh-t3 p3 s3t t' hw ? imntt n imyw 6- [i3btt- n -imyw] šw t'p w
hnw m p3 'r dt m - p3h hr nb hwt nsw"

١- العام الأول، الشهر الثانى (من) فصل الفيضان، اليوم الأول من حكم
 جلالة الملك "حور مثبت العدالة"، السيدتان " تأي سا نيت سبد تاوى " حور
 الذهبى " ستب نشرو" (بمعنى المختار من المعبودات)، ملك مصر العليا والسفلى)
 خنم ايب رع)، ابن رع (إعمس سا نيت)، فليعيش أبدا، محبوب (المعبود) حور
 سبد حوت نسو في هذا اليوم الجميل ٣- (تم عمل) هبة لحقل من عشر أرورات من
 الأرض الجافة والتي تقع في المنطقة المزروعة من "شكك" ؟ لتمويل إضاءة مصباح

٤- أمام حور سيد حوت نسو، تحت سلطة حارس بوابة حور، سيد حوت نسو (المدعو) (جد ججوتي إو. إف عنخ) ابن ٥- (با - دي إييزة) حده الجنوبي (هو الأرض الجافة، حده الشمالي (هو) حقل... [حدها] الغربي ٦-... [حدها] الشرقى [الأرض الجافة والتي هي بالقرب من شجرة عر ٧-... إنها مقامة لأبد الآبدين أمام حور سيد حوت نسو".

بالنسبة لذكر حقل "شكك" الوارد بالسطر الثالث من النص فقد رجح "ليهى" بأن هذا النبات يشبه نبات "كك" المذكور في النصوص المصرية القديمة والمرتبط بالمعبود أوزير وجغرافيا بمنطقة إهناسيا حيث دعى المعبود "أوزير" و المعبودات "نفطيس" وكذلك المعبودات "باست" بأهم "الذين في وسط مزرعة؟ (نبات) كك"، ولكون الكلمة قد وردت بمخصص المدينة ☉ فلربما كانت هي القرية الواقعة بالقرب من الحية. كما ورد في بردية ريلاند:

Papyrus Ryland IX, 22/7 = Griffith, Catalogue of the Demotic Papyri, III, 425

تتضح أهمية اللوحة والتي تختص بتقديم عشر أرورات من الأرض الجافة في منطقة "شكك" للإله "حور" رب (حوت نسو) لإضاءة مصباح في معبده، والتي أوكلت إدارتها لأحد موظفي المعبد في تحديد حدود القطعة المهداة عن طريق وصف مايجاورها من أراض. وتجعل المقاطعة منشأ اللوحة هذه القطعة من القطع النادرة التي وردت من الجنوب بمثل تلك الهبات والتي لم تصادف الباحثة منها سوى لوحة أخرى قدمتها سيدة من الشمال من كوم الحصن من الأسرة الثانية والعشرين.

بغض النظر عن المعلومات التي أوردتها اللوحة فيما يخص موقع الهبة فهذه اللوحة هي واحدة من إحدى عشر لوحة معروفة من حكم الملك "أحمس الثاني" تؤرخ ثلاث أو أربع منها بالعام الأول من حكم ذلك الملك (١ - اللوحة بمتحف برلين رقم ١٤٩٩٨ ربما من غرب الدلتا وتعود للشهر الثالث من فصل الفيضان.

٢- لوحة بمتحف اللوفر رقم ٢٩٨ C من هوريط وتعود للشهر الرابع من فصل الحصاد ٣- اللوحة التي وجدها " هنرى ميكس " في أحد مخازن الكرنك، وإذا ما كانت قراءته للتاريخ الخاص بها صحيحة وكانت اللوحة طيبة الأصل فسوف يكون ذلك إضافة لقيمة هذا الأثر بلا شك، ولكن كون الهبة موجهة للربة "إيزة" ربة بوتو ينفي عنها الأصل المحلى الطيبى؟؟ واللوحة الوحيدة المؤرخة بالشهر الثاني من فصل الفيضان هي لوحة إلفانتين والتي تجعل اللوحة الموجودة بالمتحف البريطانى محل الدراسة أقدم منها بخمس أشهر.

اللوحة تؤكد أيضا اعتلاء أمازيس للعرش بشكل موثوق منه حيث أن أول ذكر له كملك ورد على أدراج البردي هو من العام الثاني لحكمه، ولقد أوضح "جاردنر" (Gardiner, A.H.: JEA 31 , London ,1945, p. 17-2.):

أنه خلال العصر السامى كانت لفظة (العام الأول ١) تعنى انصرام عام من يوم اعتلاء الملك للعرش، وعليه فإن (العام الثاني ٢) تبدأ مع يوم رأس السنة الجديدة. وبالقطع فلن يخالف " أحمس الثاني " ذلك النظام أو لنقل لن يشذ عنه، وعليه فيمكن افتراض أنه ولى الحكم أثناء فترة انتقالية للأسرات، وعلى هذا الفرض فإن الشهر الثاني من فصل "آخت"، اليوم الأول الذي يقع في العام الأول من حكم "أحمس الثاني - أمازيس" ليعني أن هذا الملك قد اعتلى العرش ولا بد في الشهر الأول من السنة المدنية، وأن حكمه قد شغل العام بأكمله تقريبا.

اللوحة الثانية من العام الأول من عهد الملك أحمس الثاني -

الأسرة ٢٦:

هي لوحة صنعت من الحجر الجيرى السميك، تبلغ قياساتها ٢٥ سم طولا والعرض ١٩ سم وهي مستطيلة وبدون مناظر. تحمل اللوحة نصا مكون من ثمانية أسطر نفذت بخشونة وعن طريق استخدام آلة حادة لعمل حروز، ومن كل الآثار من

هذا الطراز التي وصلتنا من الدلتا تعد هذه اللوحة هي الأكثر اختصاراً في الصيغ المكتوبة بها، والمهم فيها هو وجود التاريخ الذي يؤرخ اللوحة بالعام الأول لحكم "أمازيس"، وكذلك في اسم القطعة المهداة *inhi* ، وفي اسم المنطقة الموجودة بها - ألا وهي منطقة "مدينة العظماء" *Dmi n Wrw* ونحن نجهل حتي الآن أين تقع هذه الضاحية فيجب علينا العودة إلى السؤال (أين تم العثور على الأثر؟)، وعليه فالأرجح أن يكون في المناطق المجاورة لبحيرة مريوط (Maspero 19.9, p. 86).

النص

" 1- *h3t-sp 1 3pd 3 Prt* □ (*hnm ib R*) *s3 R* 2- □ (*I'h-ms*) *'nh dt hnk Ihni itf* 3- *Wsir p(3) sd3wty n dmi nw Wrw-m-htp* 4- (*w3h Ib m 3ht*) *s3 ('nh-Bs-m-tks)* 5- *ms (Mwt nfrt) 3ht-st3t* 6 *wp.s py rsyt ?? n [.....]* 6- *w3 mh pr-šw3 imnt pr?? 3bt in [...]* 7- *imt 6 ihh3?? h3bs mh Wsir di.k [.....]* 8- [...] *dim n isft.k iw.f isft š' dt* "

" ١ - العام الأول، الشهر الثالث، الفصل الثاني - برت - □ (خنم إيب رع)، ابن رع ٢ - □ (أعح مس - أحس)، فليعيش أبداً. مقاطعة إهني (الصواب: إحني)، الأب الإلهي ٣ - لأوزير، حامل الختم لمدينة "العظماء في سلام"، ٤ - مخلد القلب في بيت الأفق (الجبانة ؟) ابن عنخ بس إم ثكس، المولود ٥ - (من) مرت نفرت حقل (من) ست أروزات حدها الجنوبي [...] ٦ - والشمالى الخارج من مدينة إيشوا، (حدها) الغربى (حدها) الشرقى معبد [...] ٧ - في هذه السنة شمال أوزير، يعطى لك [...] ٨ - [...] يعطى الثبات وليذبح من يعتدي للأبد ".

لوحة من عهد الملك "نكاو الثاني":

هي لوحة مصنوعة من الحجر الجيرى ومقوسة القمة، اللوحة محفورة بعناية غير معهودة في لوحات الهبة المألوفة لنا فقد نفذت الشخصيات بخطوط تحديد بطريقة التفريغ وتم تنفيذ تفاصيل معينة بنحت بارز خفيف داخل أطر غائرة، ولكنها مع

الأسف محفوظة بصورة سيئة: فالسطح الذي توجد عليه الرسوم يحمل آثار دقات متعددة، والجزء العلوي الأيسر والزائيتان الداخليتان محطمتان، والأسوأ من ذلك فإن البائع الذي كانت اللوحة في حوزته قد نشر الجزء السفلي منها ليتمكن للوحة أن تقف ثابتة.

وفي حالتها الراهنة فإنها تصل إلى ٣٨ سم طولاً و ٥٠،٣ سم عرضاً ويتراوح سمكها من ٥ إلى ٥،٥ سم. ومن الجدير بالملاحظة أن ظهر اللوحة مصقول بإتقان وكأنه قد أعد للنقش عليه فيوجد سطرين أفقيين محفورين بعناية بشكل حزوز تحدد فيما بينها ثلاثة أسطر متطابقة تماماً أسفل الفراغ الذي يشغله المنظر على الواجهة (Corteggiani 1975 , p. 147-152).


إن الجزء العلوي الذي تحطم كل نصفه الأيسر تقريباً نقش عليه قرص الشمس المجنح تحف به حيتان وقد كتب تحته النص التالي بعلامات نقشت بعناية وعمق:

– أسفل قرص الشمس كتب اسم "معبد حور بحدت له الحياة" بحيث تحوط كلمة بحدت بالجملة من الجهتين.

– أسفل ذلك جملتان بنعوت حور تشكل مع السطر السابق جمل طويلة في أعمدة، وجمل عرضية في سطور بصورة جميلة كالتالي:

– أفقياً: "المبرقش الريش، المعبود العظيم – المبرقش الريش المعبود الطيب".

– رأسياً: "الخروج (الشروق) في الأفق، له الحياة مثل رع للأبد".

تحت القمة المستديرة فإن علامة السماء وصولجاني واس يحيطان بمنظر تقديم الهبة. على اليمين يرتدي الملك تنورة وعلى رأسه غطاء الرأس المعروف بالنمست وهو يقدم العلامة الهيروغليفية  والتي ترمز للحقول للمعبودة الذين تفصلهم عنه مائدة صغيرة للقرايين فوقها إناء تقديم السوائل وزهرة لوتس. ويقرأ فوق الملك ($N-sw-bity$ ($Whm ib R^c$) $s3 R^c$)

nh dt Nk3w " ملك مصر العليا والسفلى (وحم إيب رع - مجدد قلب رع) ابن رع (نكاو - المنتمي للقرناء) فليعيش أبداً ."

في مواجهة الملك يوجد الثالوث الطيبي: آمون وموت وخونسو ونلاحظ أن الثلاثة بأجمعهم ممثلين واقفين على قواعد وهو شيء معتاد بالنسبة لخونسو ويبقى شيئاً نادراً بالنسبة لآمون وموت، ويمكن افتراض أنها تماثيل طقسية وعلى وجه التحديد مجموعة ثلاثية حيث يقف آمون وبجانبه وعلى يمينه موت كما يدل على ذلك موقع ذراعها الأيسر ويقف خونسو على يساره. وهم يحملون شاراتهم التقليدية من التيجان والصولجانات. وفوق المعبودات توجد الكتابة الآتية:

١. المعبود آمون: *dd mdw n Imn - R^c nb Ibt - Iswt* " تلاوة من آمون رع رب الكرنك.

٢. المعبودة موت: *dd mdw n Mwt wr(t) nb(t) Išr* "تلاوة من موت العظيمة سيدة إشر"

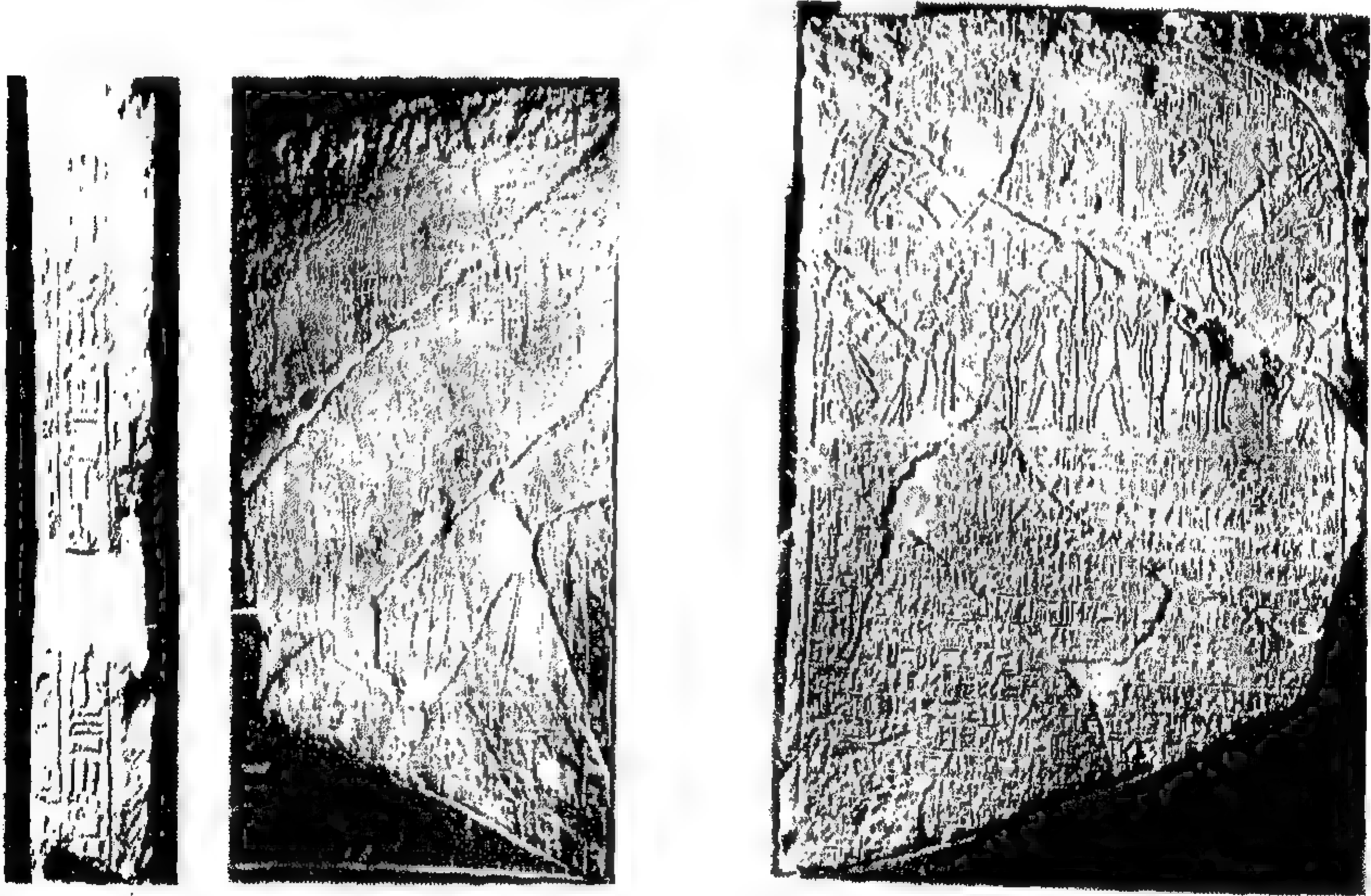
٣. المعبود خونسو: *dd mdw in hnsu* "تلاوة من خونسو".

ولا يسع المرء سوى الأسف على الحالة السيئة للنص الرئيسي في الجزء الأسفل، فالسطين الأول والثاني النص فيهم مهشم،
السطر الثالث:

إن العلامات التي مازالت ظاهرة لا تسمح بقراءة مؤكدة لها ورغم ذلك فإذا كانت العلامة الباقية موجودة بصورة جيدة وهي تمثل رجلاً مستلقياً على الظهر فيمكن أن يكون رسماً لكلمة *h3yt* أي "كومة الجيف" والتي يمثل الرجل المستلقى مخصصاً لها، فيمكن أن تكون ضمن صيغة اللعنة الذي يضمه نص اللوحة، وعليه فيمكن تخيل اللعنة بالإلقاء في كومة من الجيف.

رغم أن غياب التأريخ قد يقلل من قيمة اللوحة إلا أنها يمكن أن تضاف لمجموعة لوحات الهبة باطمئنان نظراً للمنظر بالجزء العلوي الذي يقدم فيه الملك علامة الحقل للمعبودة.

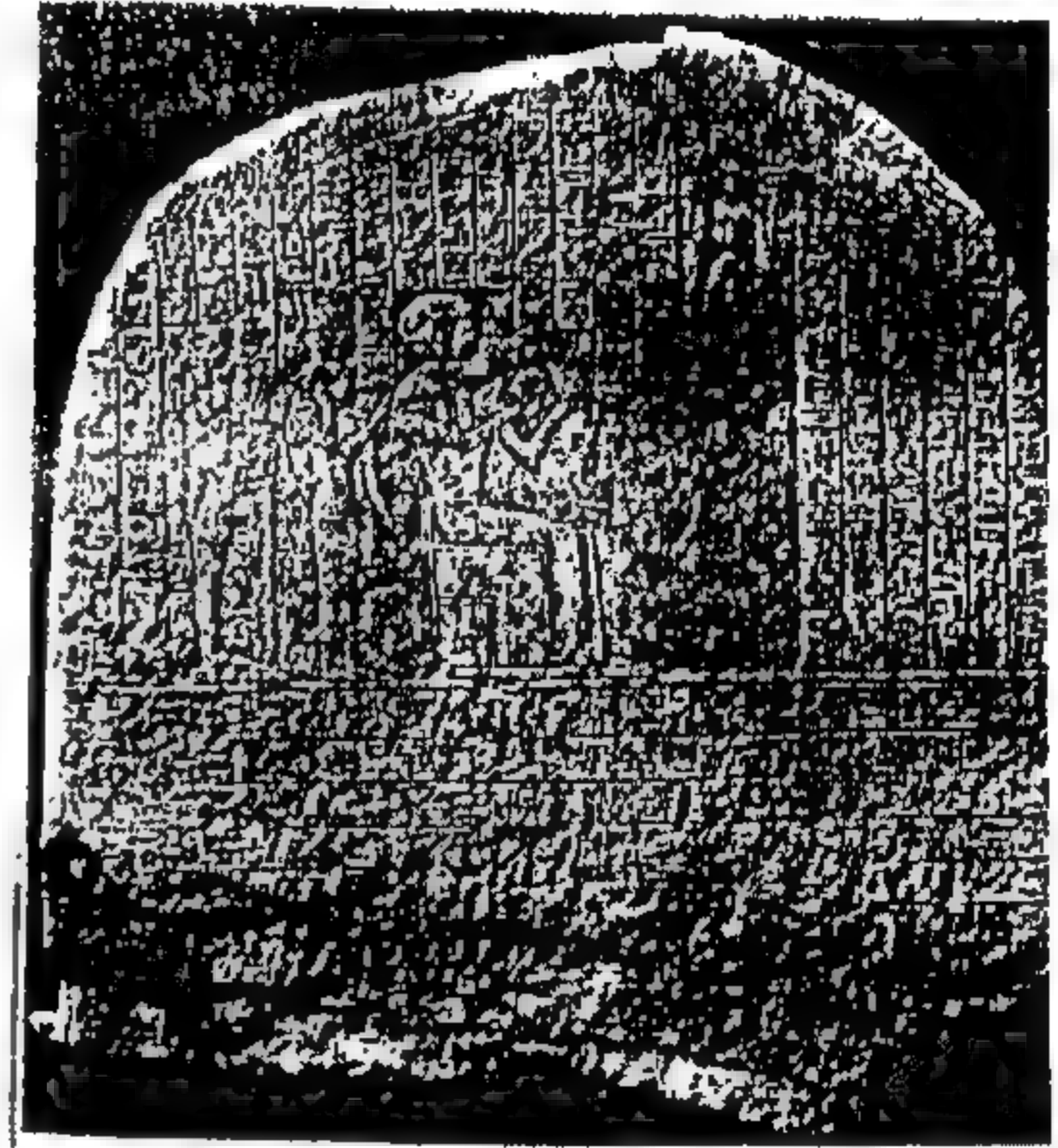
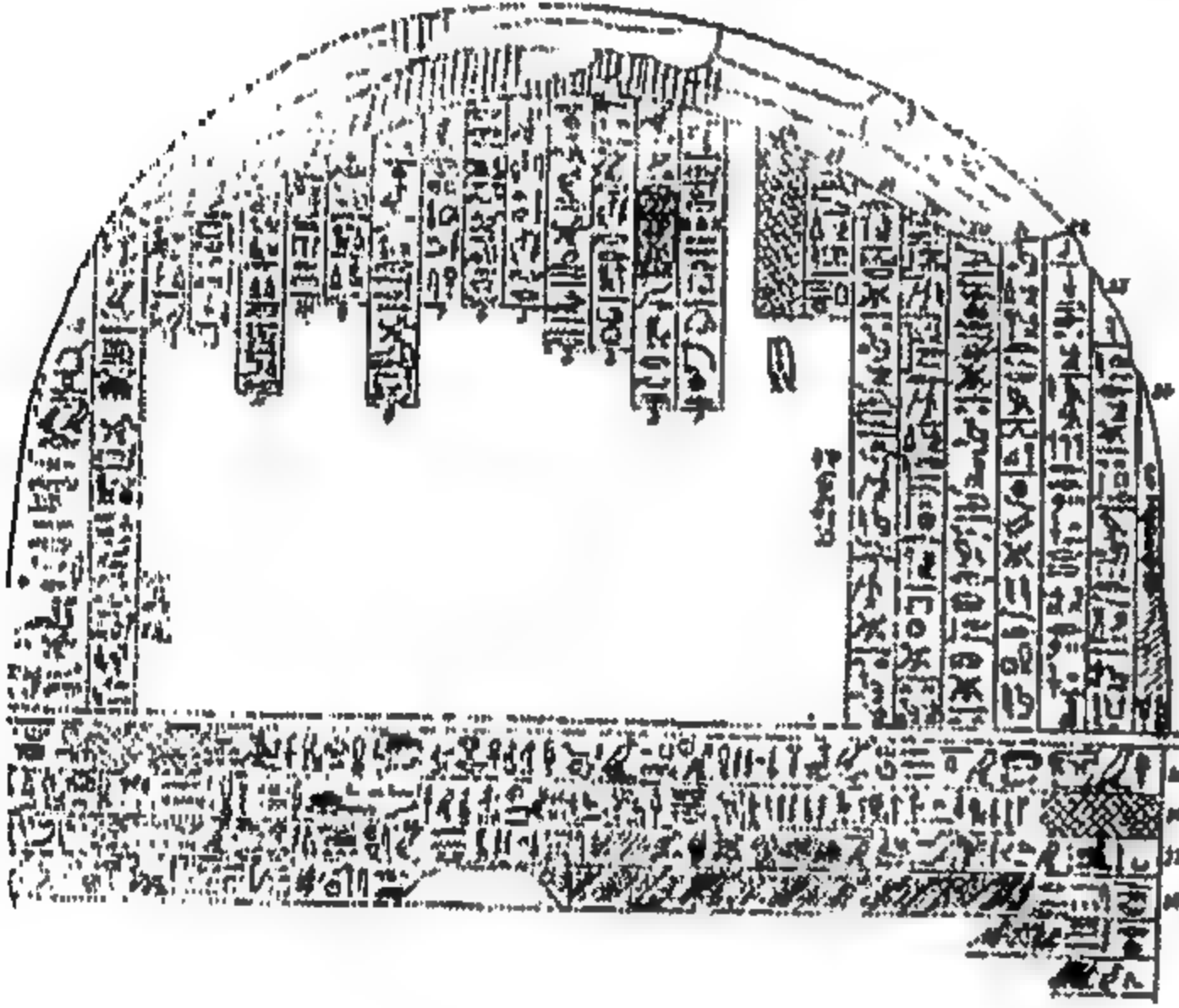
يمكن نسبة هذه اللوحة للدلتا لسبيين، الأول أن كل لوحات هذا الملك التي تم العثور عليها وجدت في الدلتا مثل لوحة أبي صير (بوزيريس) وبهيت الحجاره وتل البقلية كلها تقع في شرق الدلتا ويمكن أن تكون لوحتنا ذات مصدر تانيسى. والسبب الثاني أن الثالوث الطبي قد تم تعميم عبادته عن طريق الكهنة الطبيين للشمال للاستحواذ على خيرات المعابد الشمالية فضلا عن معابد الجنوب الكبرى وتوجد آثار عديدة من الدلتا تحمل الثالوث الطبي كمستفيد من الهبات. اللعنة تضمنت صورة جديدة لما يستقبه المصريون القدامى وهو ما سيكون جزاء عادلا يعاقب به المعتدي على الوقف وذلك بإلقائه في كومة من الجيف، مما يوضح أنفة المصري المتحضر آنذاك من القذارة حتي ليعتبرها جزاءا إلهيا يقع على المسيء.



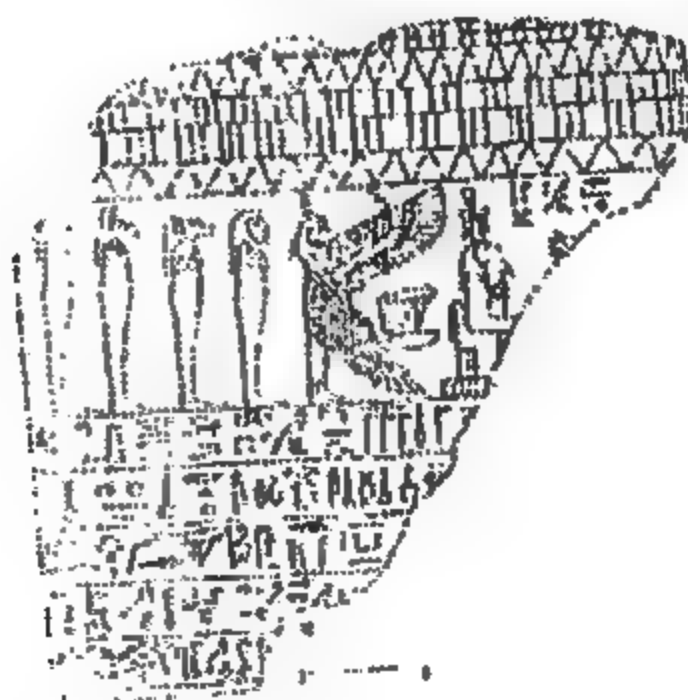
(صور أرقام ١ و ٢) واجهة وخلفية لوحة ونن نفر ويتم فيها نذر القرابين لمعبودات متعددة، بينما يظهر الملك "باى نجم الأول" كواهب للوحة



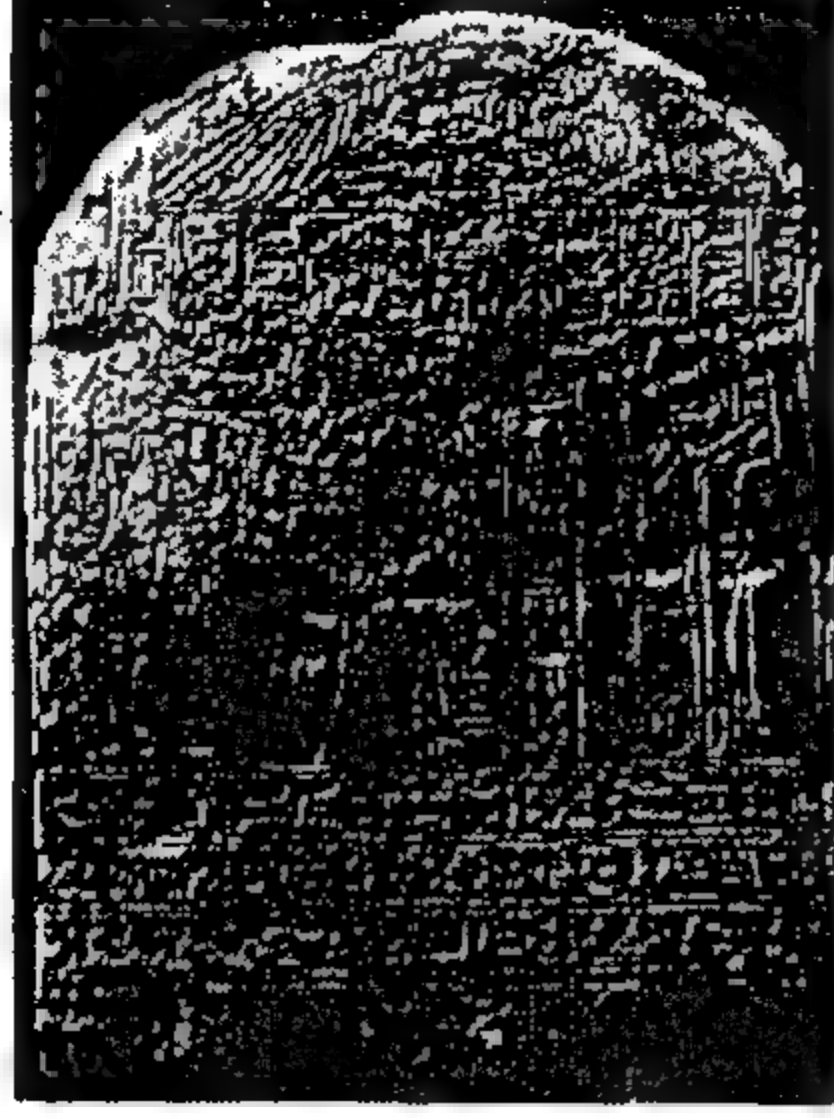
(رسم رقم ١) لوحة مقبرة الملك وسركن ويظهر فيها قائد جيشه رافعا يديه بالتحية أو هو وضع يظهر الحزن



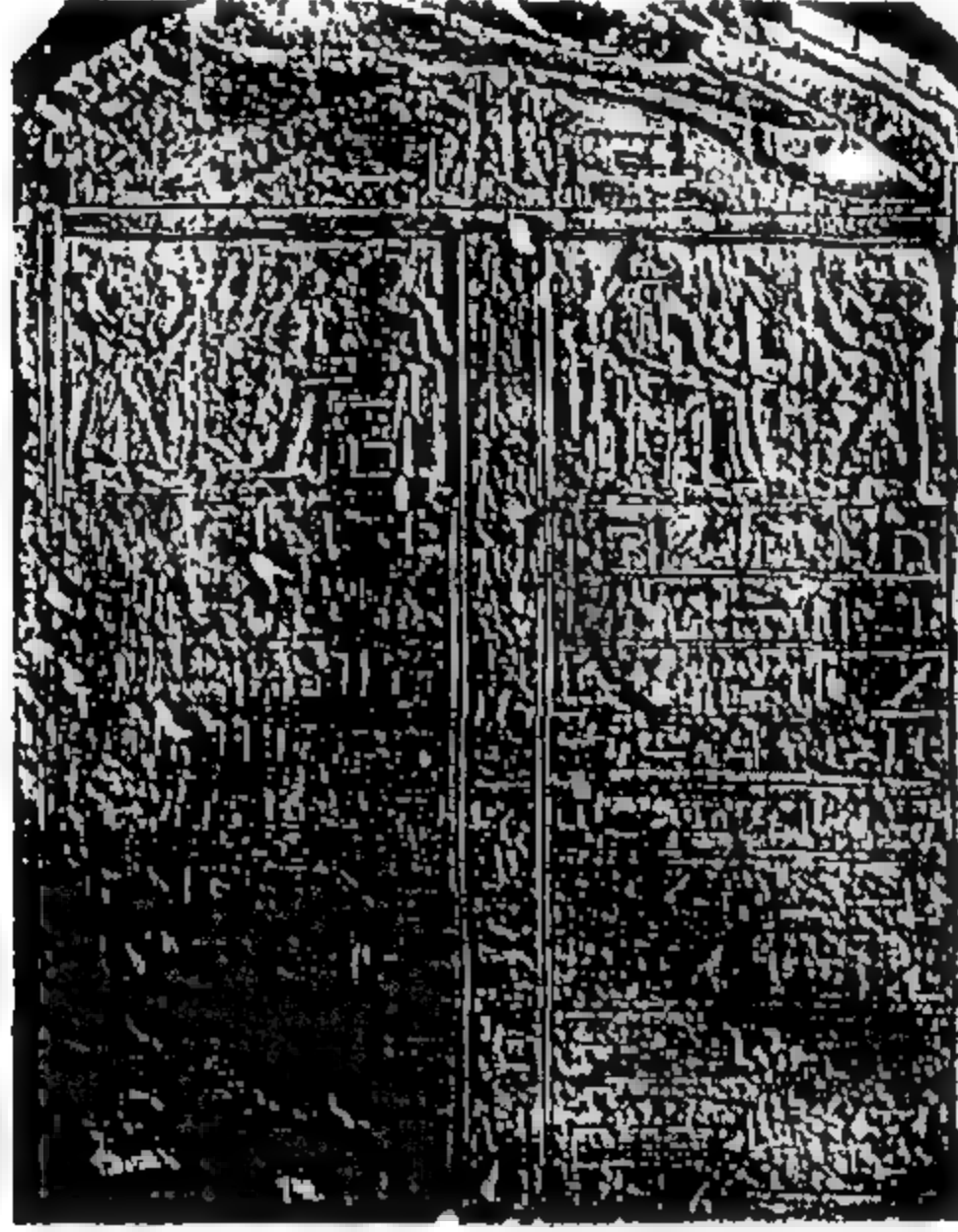
(صورة ٥ و رسم ٤) للوحة الملك الأثيوبي "بمنخي" في معبد جبل البرقل وهو يهدي قلادة للمعبود آمون ويتلقى تاج مصر بالمقابل



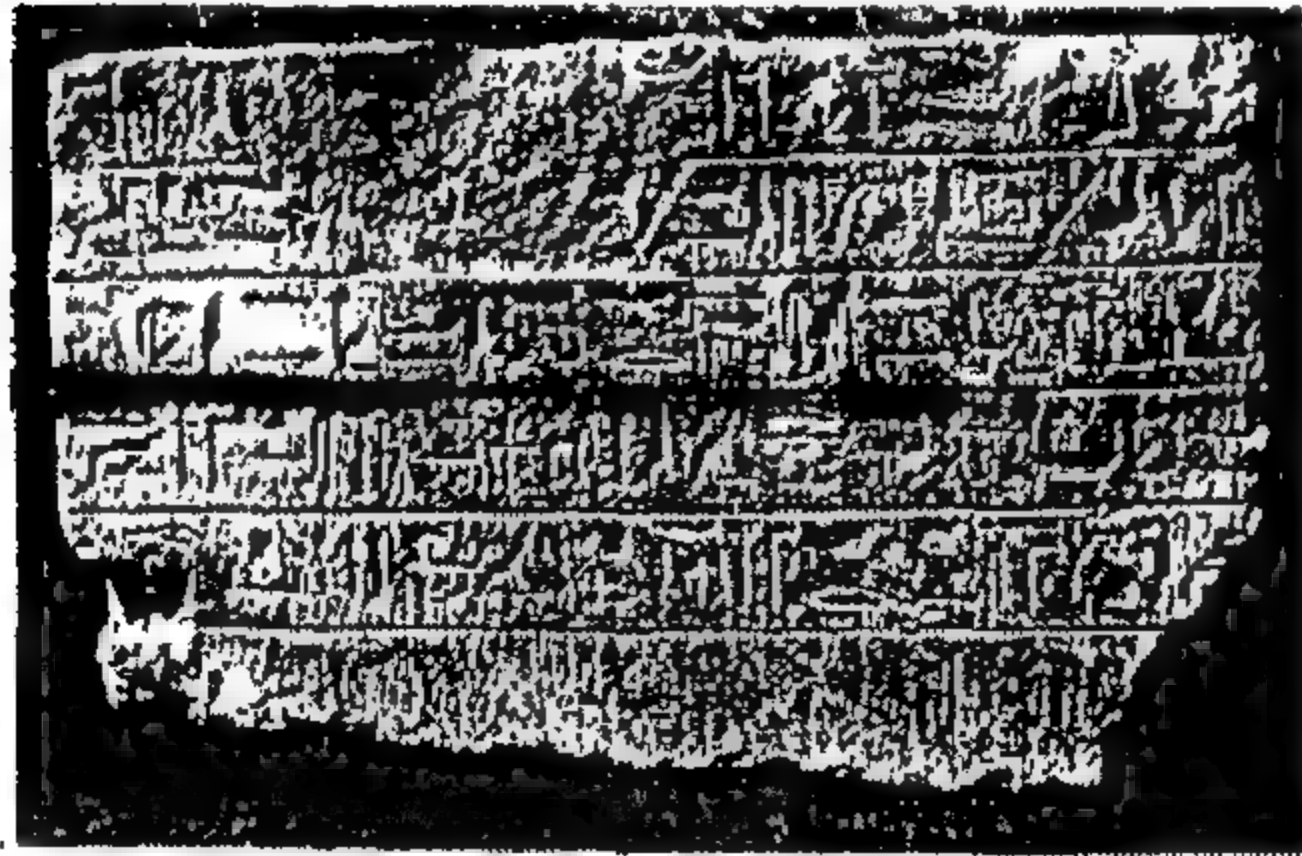
(رسم رقم ٥) لوحة الكاهن جد حور مقدمة للمعبود مين ويظهر في باقي المنظر المعبود حور جالسا على عرش وخلفه أمه إيزة ويصطف خلفها أبناء حور الأربعة



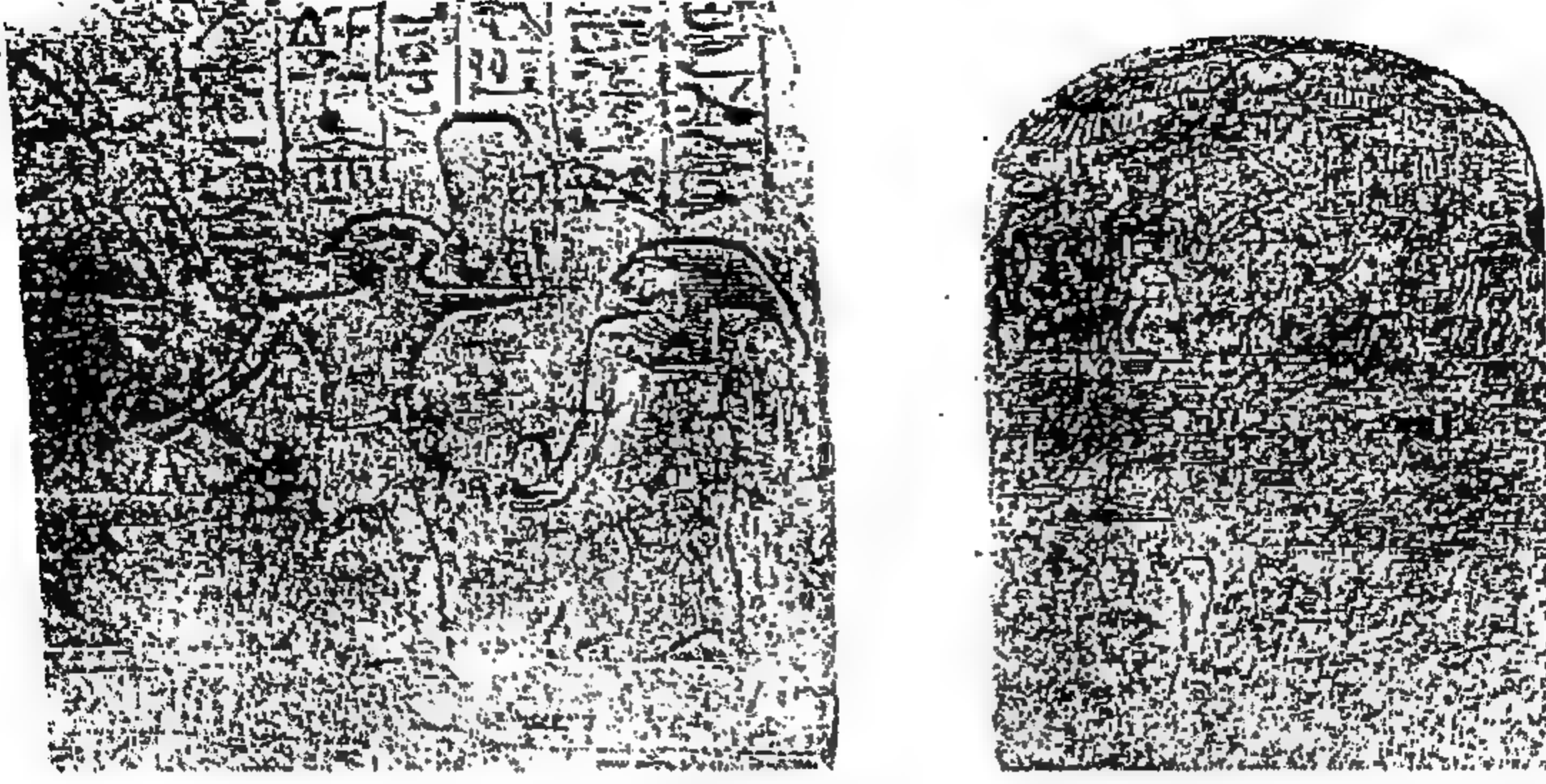
(صورة رقم ٦) لوحة خامت ربات إيهات



(صورة رقم ٧) لوحة نخت حور أمام رع وأوزير



(صورة رقم ٨) لوحة حلاق معبد سايس "بتاح إم حات"



(صور أرقام ٩ و ١٠) لوحة صانع جعة معبد عين شمس "با إنتي إو.اف عنخ" وتفصيل من المنظر العلوي للوحة

حواشي الفصل الحادي عشر

¹ Aly A. Abdallah 1984, p.65-67

² عن بيوت الحياة/ أحمد بدوي: التربية والتعليم في مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٢٢٤

³ ما قبل الفلسفة "الإنسان في مغامراته الفكرية الأولى": تأليف مجموعة من العلماء، ترجمة: جبرا

إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٨٢، من الجزء الخاص بالمؤلف: جون أ. ويلسون: ص ٦٣

⁴ Victor Loret: KÊMI, Tome IX, Paris, 1942, p. 97-106

⁵ كلمة *hhy* وتعني: البحث 7, 12 - Urk. IV, p. 176 - Faulkner

⁶ كلمة *kn m* تعني: يمتلىء بـ - Urk. IV, 505- 506 - Faulkner, p. 279

⁷ Breasted, AR:IV, 1906, p.325 ff

⁸ سليم حسن: مصر القديمة، القاهرة، ٢٠٠٠، ج ٩، ص ١٤٠ وما بعدها.

⁹ Ahmed Bek Kamal 1909 p. 33-38 and Darresy 1913 , p. 133 و

Melanges Maspero: T. II, p. 817 ff

¹⁰ Griffith, F.L.: 1892, p.26.-265

¹¹ عبد العزيز صالح: حضارة مصر القديمة وآثارها، القاهرة ١٩٩٢، ص ٣٧، هامش ١٧٥

¹² سليم حسن: المرجع السابق، ص ١٦١ و ١٩٣ - ١٩٤، و Stewart 1983, p-4

¹³ Legrain 1897, p. 12-16 & A. Erman , ipid, p. 19-24

¹⁴ Griffith SBA, 1892 P. 416 ff

¹⁵ Gauthier 1936, p. 66-67

¹⁶ H. Sottas 1913, p. 162 -166

- ١٧ سليم حسن: مصر القديمة، ج ٤، ص ٥٩٣ - ٥٩٤
- ١٨ سليم حسن ٢٠٠٠، ج ٩، ص ٢٧٧ و Legrain 1903, p. 183
- ١٩ Daressy, G. : Rec.Trav., Paris, 1895, p. 50: Inscriptions Inédites de la XXII^R Dynastie
- ٢٠ Maspero 1909, p. 85
- ٢١ Daressy 1915, p. 143
- ٢٢ Schulman, Alan: 1966, p. 33-39
- ٢٣ Spiegelberg 1903, p. 197
- ٢٤ Jac Janssen 1968, p. 165 - 172
- ٢٥ Stewart 1983, p. 6
- ٢٦ Hodjash & Svetlana: Moscow, 1982, p. 120
- ٢٧ تشرني: الديانة المصرية القديمة ١٩٨٧، ص ١١٦
- ٢٨ Ramadan El Sayed 1978/2, p. 459-476
- ٢٩ Paule Posner-Kréger : Dans L'Archives du Temple Funéraire II, 1976, p. 510 / 11
- ٣٠ إرمان: ديانة مصر القديمة، ص ٢٢٥
- ٣١ F. Chabas : ZÄS, Leipzig, 1870. p. 161 - 165
- ٣٢ Etienne Drioton : Bul. De L'Inst. D'Egypte, Le Caire, 1938, p. 231 - 245
- ٣٣ Jaquet-Gordon 1971, p. 85-9.
- ٣٤ Kees, Hermann: "Die Kopenhagener Schenkungsstele aus der Zeit des Apries", ZÄS, 72. BAND, Leipzig, 1936, p. 4. ff
- ٣٥ Drioton 1939, p. 121-125
- ٣٦ Leahy 1988, p. 183-199

الفصل الثاني عشر

”ديانة المصريين القدماء أثناء فترة الدراسة وانسحاب ذلك

على ما بعدها ”تقوى المصريين الشخصية“

كان المصري القديم متدينا بطبعه، ويمكن الاستدلال على ذلك من كم الآثار الهائلة التي وجهت للمعبودات حال حياته وهي أقل غزارة بالطبع من تلك الآثار الجنائزية التي خلفها لمنفعته الشخصية بعد الموت ولضمان عدم فناء جسده أو ذكره من على الأرض وبالتالي حرمانه من الحياة الأبدية في السماء، وإن كانت الباحثة قد وجدت أن اللوحات الخاصة بالهبات هي لوحات منفعية وشخصية الطابع، إلا أن اللوحات النذرية التي وجهت لمختلف المعبودات هي لوحات تعبر عن التقوى والتدين والرغبة الخالصة في إرضاء المعبودات سواء بالصلوات والتضرع، أو بذكر محاسن صاحبها والتي عبر عنها البعض في اللوحات بأنه ”يمشي على ماء المعبود“، أي يتبع أوامره ويجتنب نواهيه وهي صورة راقية تقترب من صورة المتعبد في الديانات السماوية. ولذا ففي عرض موجز تقدم الباحثة مستعينة بمقال ”جون بين“ عن تقوى المصريين هذه التقوى:

لقد تم تقديم الدين الرسمي على أنه يركز على العلاقات الملكية – الإلهية، ويستثنى من هذا الإطار الاهتمامات الدينية غير الجنائزية للبشر.

وكان استخدام الوسطاء أو الشفعاء للمعبودات وتأليه الأشخاص غير الملكيين، ربما لم يتعد الصفوة.

التقوى: عرفها ”جون بين“ بأنها ”العلاقات الشخصية مع المعبودات“ وهي أوضح استخداما في أسماء الأشخاص بينما يظهر النخبة أو الصفوة ارتباطات دينية

شخصية تتضمن توقا لصلة ربانية. وكان المجتمع المصري المتأخر والذي يظهر فيه التدين العملي والتقوى بصورة أكثر وضوحا وتكاملا، له قواعد مختلفة الاتساق وربما مختلفة التنظيم، فيها تكون القيم والأعمال الدينية أقل محلية في مجملها.

ركزت آثار الدولتين القديمة والوسطى على الملك، والذي كانت مجموعته الجنازية تفوق بمراحل معابد الطقوس الإلهية. على الرغم من أن المعابد كانت أكثر عرضة للتدمير من الأهرامات، فإن تتبعها لم يكن ناقصا هنا. كان الملك يسيطر على مجتمع البشر ويقف على ما يبدو في مكان وسط بين البشر والمعبودات. ويظهر نص ربما يعود للدولة الوسطى الدور الذي يقوم به الملك على الأرض - في ظل العقيدة الشمسية بأنه "لأبد الأبدين، يحكم البشر ويوفق بين المعبودات (*shpt*)، ويضع العدالة (*M3'et*) مكان الفوضى (*isft*). إنه يعطي القرابين (*htpwt*) للمعبودات والقرابين الجنازية للأرواح (*prt - hrw n 3hw*) " وهذا يفسح مكانا للبشر من الأحياء وإن اقتصر ذلك على "الملك" "للحكم عليهم".

ويعد استثناء من ذلك الصيغ التي يقول فيها مستقبل القرابين أنه سوف يشفع في الآخرة لصالح من سينطق بنص نذرى أيا كان (كدعاء للمتوفي برحلة المعبودات وقرابين لقرينه يقتات عليها حال الوجود في القبر فيما يعرف عندنا في الديانة الإسلامية بفترة البرزخ - الباحة)، وتعرض النصوص سبب ورود الوساطة أو الشفاعة: المحاكمة المعقولة بعد الموت أو القبول في العالم الآخر، وكانت التهديدات بتصرفات وخصومات تمثل أيضا جزءا من هذه الصيغ. ولكن حتي ولو لم يحصل المتوفون على الاهتمام بعد ولنقل لمدة جيل يعد موقم (وهذا يكون تقديرا سخيا)، فإنهم كانوا جزءا أساسيا من المجتمع المصري، والذي كان يضم أربع فئات من المشار إليهم بعاليه في هذه النبذة: المعبودات، الملك، الموتى، وبالمثل وبعيدا بعد ذلك بشدة، الأحياء من البشر. لم يعامل الموتى بصورة متدنية كالحوانات مثلا، ولكن عدم المثلية أو عدم المساواة كان يعود فقط لعدم وجود تبادل معاملة بين الأموات

والأحياء من البشر. وتقوم العلاقة بين البشر و المعبودات والبشر والموتى إما مباشرة أو عن طريق وسيط هو الملك أو بشر آخريين (الكهنة والسحرة - الباحثة)، أو بصور خاصة من الاتصالات والتي كان منها أمثلة لاحقة تتمثل في الأحلام والنبوءات^١.

العلاقة المباشرة مع المعبودات تندر في العادة في الدين (فيما عدا الدين الإسلامي بالطبع، الباحثة) وحينما تطرأ، فإنها تقع كلية تحت بند التقوى، وهي غائبة تماما أو بصورة جوهريّة من السجل المصري، فيما خلا كونها تتمنى أو يفترض أن تحدث في العالم الآخر.

لقد خلق المعبودات بكامل إرادتهم العالم وخيراته مما يذهل عقل البشر إعجابا، هنا يسيطر الوهج والجمال على المصادر الرسمية، ولكن معظم الدين وفي العالم أجمع، وربما في مصر أيضا، كان مهتما بالجانب السلبي والمخزي (من أعمال البشر المرجو غفرانها-الباحثة)، في مصر ظهر هذا في التشئون الشخصية في العصور الأخيرة، وغطت المثالية لأهميتها العظيمة على الكثير من القرائن (الدالة على خطايا)، مشكلة عوائق كثيرة ضد الحصول على رؤية أمينة للمجتمع. لقد اتحدت النظرة المثالية مع معتقدات الصفوة في تجاهل المعاناة التي يعاني منها باقي المجتمع.

هناك القليل من الودائع النثرية، والعديد منها ذات مواصفات راقية من مواقع الأسرت المبكرة، والدولة القديمة، لذا فعن غياب مثيلاتها من مصادر الدولة الوسطى يعد غريبا جدا. وتبقى المقارنة مع الدولة الحديثة، بكون مشاركة الخاصة وغيرهم (في الطقوس الدينية) قليلة وغير مباشرة. فاللوحات من أبيدوس مثلا، والتي تظهر مشاركة دينية كان غرضها الأساسي هو العالم الآخر، وربما ترمز أيضا إلى عمق الإيمان وبالإيمان بالعمل الديني في هذا العالم. أما اللوحات موضوع الدراسة فلوحات النذور توضع في المقبرة أو المعبد تحمل صورة صاحبها وتقربه وصلواته للمعبودات طالما بقيت وحفظت، وهي وإن كانت صغيرة الحجم إلا أنها تحمل الكثير من أمنيات

الشخص له ولعائلته يتمنى أن يحققها له المعبود الموجهة إليه اللوحة، أما بالنسبة للوحات الهبات فتظهر أن الشخص كان يهتم بالحياة الأخروية حتى ليضحى بجزء من ممتلكاته أو من الأرض الممنوحة له من الملك الحاكم يضعها تحت سيطرة وإشراف المعبد متمثلاً في أحد كهنته ليرتب لنفسه قرابين منتظمة تسهل له مهمة التقرب من العالم السماوي للمعبودات وهذا لم يقتصر على فترة الدراسة وحدها فقد سبق ذلك إرهابات للهبات منذ عصور أقدم فنصوص مثل عقود "حبي جفائي" في أسيوط تظهر الارتباط الوثيق بين الطبقة العالية المحلية ومع طبقة الكهنة في هذه الحياة وما بعدها^٢.

ولحسن الحظ فقد حفظت لنا مناظر اللوحات بعض أوضاع التعبد من ركوع أو رفع للأذرع أو استلقاء أمام المعبودات ، وظهر في معرض نصوص السيرايوم كون المشتركين في جنازة الثور المقدس يؤدون نوعاً من التراتيل والابتهالات بصوت مرتفع وفي صورة متواصلة حتى لينحبس صوهم ولكن و" لمعظم الوقت، [كانت الطقوس المعتادة هي شيء "يتم أدائه" وتقريباً بصورة آلية"] كما يذكر "جون بين" وتظهر بعض أوضاع الظهورات الملكية في حضرة المعبودات في تماثيل عديدة منذ بداية التاريخ المصري كما تظهر على اللوحات لتبين تقواهم.

وهذه الصلوات قد لا تحتاج تدخلاً شخصياً في هذا الأداء بل ينوب الكهنة عن المتعبدين في ذلك. مثل هذا التوجه يناسب على وجه الخصوص وظيفة الاجتهاد في استعطاف المعبودات العدائية والمتقلبة الأطوار أو الخصوم. إن القرابين النذرية يمكن أن يتم تقييمها بالمعنى المضاد لذلك، لكونها شاهد على التدخل الشخصي الفعلي.

كانت الرسوم والنقوش التي تركها المصريون القدماء لتقوم كدليل لاستعراض أوضاع المشتركين فيها كبديل عن المنطوق من هذه الصلوات لغياب اللغة المقتصرة على ما سجل كتابة في النصوص. وهذه الأوضاع وتقديم النذور والهبات لا

تختلف كثيرا عن ما يفعله أي متدين حديث من تقديم التبرعات و الصدقات لصناديق الخير بدور العبادة لمختلف الديانات السماوية والوضعية المعاصرة وللمعوزين وللسذا فمن حسن الطالع أنهم مختلفين ولكن ليس بالضرورة أن يكونوا شديدي الاختلاف وعلى طرفي نقيض، ومن المستحسن أن نترك مجالا لاحتمالية وجود صلة للأفراد بالمعبودات في كل منهما.

إن الخاصة من الناس وباقي المجتمع ربما توحدهم الطقوس الدينية اليومية، والتي ليست جزءا من الفكر الرسمي والتي ترتبط بمسائل الفهم، والقبول والتجاوب مع العالم المحيط، ولل فقد والمعاناة التي عالجتها معظم الأديان في ثقافات عديدة. إن الطقوس والمذهب الرسمي هي مجالات منقحة لدور الدين في فهم وتقديم وخدمة ما هو مجرد نهايات دينية بسيطة. إنها بسيطة في عموم تطبيقها، وهي لم تكن لتنشأ لغير ذلك، فهي تهتم بالكاد بالخسران والمعاناة، وبالمشاركة في طقوسها، فإن الخاصة يرضون فقط جانبا واحدا من احتياجاتهم وتطلعاتهم الدينية، بينما يتشاركون مع بقية المجتمع فيما تبقى من تلك الاحتياجات والتطلعات.

وفي الدولة الحديثة، وما تلاها على وجه الخصوص، فإن الصورة تبدو أكثر تجانسا، وأسباب هذا التحول قد تكون اجتماعية بصورة جزئية، فقد كانت مصر في الدولة الحديثة وحتى العصر الأخير أكثر تمدينا ورقيا من الدولتين القديمة والوسطى.

يبدو الدين المصري في العصور المبكرة ذى تطبيقات ضيقة وغير مكتملة على مستوى الخاصة والعوام، هذا بينما ينتمي دين العصر الأخير بوضوح لمجتمع كبير.

إن دين العصر الأخير معروفا بصورة أحسن، بأنه أكثر ديناً، كما أن نصوص الحكماء المتأخرين هي أكثر حكمة، ولكن ليست بالضرورة أكثر تدينا.

ويمكن أن نستنتج مما سبق نقطتان: الأولى: هل يوجد اتجاه نحو التقوى في فترات ما قبل الدولة الحديثة، إن المثالية المفترضة في المجتمع من المستحيل أن تقدم لنا

دليلاً على ذلك. ولكن وجود الأسماء وبعض اللوحات الأخرى. (مثل اللوحات - الباحثة) ليسمح بوجود مثل تلك القوى. الثانية: إن زخم المعبودات الموجودة هو ضد أي محاولة لفهم أو توحيد دورهم.

تأثير العادات والعقائد المصرية القديمة في سلوكيات

المصريين من أهل الديانات السماوية

لا نستطيع أن نقول أن العقائد المصرية القديمة قد أثرت على الديانات السماوية ذاتها، ولكن يمكن أن نورد وبكل ثقة أمثلة عديدة على تأثير معتنقي الديانات السماوية الثلاث بالطقوس التي كانت تتم في المعابد المصرية القديمة وترك لكل أصحاب ديانة أن يقرروا هل هذا من الدين؟ أم من العادات المتوارثة عن أجدادهم القدماء؟ وبداية نقول أن ما بقي في الطقوس والممارسات هو من قبيل العادة لا من العبادة. ونحدث فقط عن ثلاث مباحث وهي الطقوس الدينية، والأشكال الفنية على اللوحات، وعن العادات الاجتماعية:

١- الديانة اليهودية:

ذكرنا في الصفحات الأولى من هذا الكتاب قصة اختيار البقرة وتأثير اليهود بالعادات المصرية المتبعة عند اختيار تجسيد حيواني لمعبود ما، ونضيف هنا القصة التي أوردها القرآن الكريم عن طلبهم من سيدنا موسى (عليه السلام) بأن يجعل لهم آلهة وهم في البرية، وهذا يتفق مع وجود معبد لحتحور سيدة الفيروز وورد لقبها على إحدى اللوحات *ht-hr nbt Mfkt* ومعروف أن المصدر الوحيد للمصريين للحصول على الفيروز كان هو وادي المغارة بمنطقة سراية الخادم في سيناء، والمعبد لم يبدأ بناؤه إلا من الدولة الوسطى، وزيد في البناء بإضافة ردهات أمامية أمام الكهف الذي كان يتعبد فيه زوار المنطقة من أفراد حملات التعدين للحصول على الفيروز الذي يرمز لحتحور أو إيزة، في الدولة الحديثة من عهدي حتشبسوت ثم تحتمس الثالث حينما

زاد الطلب على الحجر نصف الثمين وظهرت بالتالي الحركة الرائجة للمتعبدين، أي أن وجود اليهود بالمنطقة جاء متأخرا جدا عما يدعونه.

ونجد كذلك حرصهم على إذابة المصوغات الذهبية التي كانت بحوزتهم بعد استعارتها من مالكيها المصريين قد تمت إعادة سبكها في شكل ثور، وكان يمكنهم مثلا أن يصبوها في شكل معبود آخر، ولكن يتزامن ذلك مع صعود أهمية عبادة الثور حابي - أوزير، أو من سمي أبيس ثم سيرايبس في العصر البطلمي، كان يمكنهم مثلا أن يصنعوا منها تمثالا لباست أو نيت وهما المعبودتان اللاتي كن يعبدن بصفة أساسية في منطقة شرق الدلتا حيث ذكرت التوراة أنهم يتركزون في تلك المناطق، هل لكونها معبودات مصرية خالصة ؟ أم لأن الخروج قد يكون تم ليس قبل العصر المتأخر الذي نحن بصدد دراسته في هذا الكتاب ؟ وكانوا حتى يستطيعون اختيار معبود مذكر من مئات المعبودات المصرية التي تتنوع صورها شمالا وجنوبا وشرقا وغربا. وربما جاء سبك الثور بعد طلب ذبح البقرة، فالآن والرب يطلب منهم بقرة فلم لا يعودون لعادة التعبد للثور كما كان الحال في مصر. أو ربما لوجود العبادة الخاصة بأهل المنطقة من البدو الذين كانوا يتعبدون للقمر في صورة الثور وهذا المعبود كانوا يطلقون عليه اسم "سين".

أما عن عيد أو يوم الموتى، أو يوم بعث أوزير والذي كان يتم الاحتفال به في فصل الربيع من كل عام وتحديدًا في شهر أبيب (نيسان / أبريل)، وكان يعتبر عيدًا يحتفل فيه الأحياء بمشاركة الغذاء والصحبة مع أعزائهم الراحلين فحدث ولا حرج، وما زلنا كمصريين نحتفل به بنفس الطقوس المصرية القديمة تقريبا في ما يسمى بعيد شم النسيم وكلنا يعرف طريقة الاحتفال بالطبع. وتزامن خروج بني إسرائيل من مصر مع هذا العيد ومن ثم يحتفلون بعيد الفصح (وهي كلمة عبرية تعني عبور) ونقل اليهود ذلك إلى خارج مصر فيما يسمى "عيد الفصح" Easter day، وما زال رمزُه هو البيضة، رمز البعث عند المصري القديم وكانت تسمى soht.

وصناعة خبز الموترة الذي يتم تصنيعه بأيدي المتدينين بكميات متعارف عليها ويتم إنضاجه بإيقاد الخشب ليكون رقائق تستخدم في الأعياد وتتم تلاوة صلوات عليه لكي يكتسب الصفة الدينية.

هذه فقط بعض النماذج من تأثير اليهود بالعقائد المصرية القديمة.

٢- الديانة المسيحية:

كانت الديانة التالية لليهودية، ولكنها كانت الأوسع انتشارا في ربوع مصر لكونها تحض على المحبة وبها روح التواضع، وتقترب كثيرا في روحانيتها من العقائد المصرية القديمة في أوج قوتها حيث كانت تقترب كثيرا من التوحيد بمعناه المعروف لنا في الديانات السماوية، فترى أن كل المعبودات ما هي إلا صفات تقرب صورة المعبود الواحد من أذهان البسطاء بينما كان الخواص من المتعلمين والحكماء يعدون المسألة منتهية، فقد نادى آخ إن آتن معبوده بأنه "الواحد الأحد" في أنشودته، وقال غيره بأن تقوى الإنسان الصالح هي خير عند "الإله" من ثور الغني الفاسد، إذا فقد جاءت المسيحية في الوقت المناسب لتنقذ مصريي العصر الأخير بعد فترة الدراسة من الفوضى العقائدية التي وجدوا أنفسهم واقعين في حائلها من تقديس لكل حيوان مما كان يختار منه حيوان واحد فقط ليتم وضعه في المعبد كتجسيد لصفة من صفات المعبود. وكذلك من تحكم الكهان في حياة الناس وقد صار همهم الأوحاد الحصول على موارد تعينهم على حياتهم، مع الزيادة المفرطة فيمن يلتحقون بالخدمة في المعبد، وكانت ثلاثة الأثافي هي الغزو الأجنبي وجوره الشديد على حقوق البلاد والعباد وامتتهانه لكل مقدس وغال في نظرهم.

وأشرق نور المسيحية السمناء على مصر منذ القرن الأول الميلادي بقـدوم القديس "مرقص" والتبشير بالديانة الجديدة في الإسكندرية، تلك الديانة البسيطة التي جاءت كبشارة على لسان سيدنا "عيسى" (عليه السلام) — ولكن — وآه من

لكن هذه - لقد كساها المصريون بثوب من الممارسات الدينية لتكون بمثابة هيكل تقوم عليه بناية المسيحية، ونظرا لتأثير مدرسة الإسكندرية الشديد - آنذاك - فقد انتشر الإيمان المسيحي بالشكل الذي قرره القس الشاب "أثناسيوس"، والذي صار أبا من أهم بابوات الكنيسة المصرية، انتشر الإيمان "الحقيقي" كما قدمه أثناسيوس إلى مجمع خلقيدونية الكنسي عام ٣٥١ م، وما كان هذا الشكل سوى صورة تقترب كثيرا من الطقوس التي تتم في أي معبد مصري قديم، من التبخير بالمر واللبان، ومن وجود الأقاليم الثلاثة الذين يذكروننا بالثالوث المصري القديم، وإن كانوا يرمزون هنا لتجسد إلهي واحد في رأي الكثير من إخواننا المسيحيين، ولكن وإن كان البسطاء ما زالوا يؤمنون بالثالوث، فالبعض الآخر مازال يرى أن المسيح (عليه السلام) ما هو إلا رسول بشر جاء بمعجزة سماوية خارقة للعادة، وتحمل الألم والجهد من أجل نشر رسالته بين العتاة من اليهود الذين كانوا حين بعثه قد فسدت عقائدهم وسلوكياتهم.

كان هذا الصوت الضعيف يقابل دائما بالمحاربة وأطلق عليه الهراطقة الآريوسية، أو البدعة النسطورية، وهذه أمثلة لأظهر محاولات البعد عن الشكل المصري للديانة المسيحية التي حوربت بضراوة من الكنيسة المصرية الأرثوذكسية - أو من الكنيسة الرومانية الرسمية التي خالفت المصريين في كل أمر واتفقت معهم فقط في رفض الشكل البسيط للديانة -، ومن أشكال استمرار بعض طقوس المعبد في الكنيسة المصرية استخدام الموسيقى والترايم وذات الآلات المصرية القديمة تقريبا، وكذلك في تقسيم العمل والرتب الكهنوتية داخل الكنيسة، ومن تجسيد عملية الصلب والبعث بشكل يقربها مما كان يحدث في موت وبعث أوزير، حتى الاسم الذي كان يطلق على هذه المسرحية التي كان المصريون يحتفلون بإعادة تمثيلها في كل عام تحت اسم "أسرار آلام أوزير"، نجد الكنيسة اتخذت لها أسراراً أيضاً. ونجد في طقوس الموت أمثلة للطقوس المصرية القديمة، فقيام قس بزيارة بيت المتوفى بعد ثلاثة أيام من الدفن أو ما يسمى باليوم الثالث، وتأدية طقس طرد الروح - روح الحزن - من

المثل باستخدام البخور ورغيف من الخبز وحزمة من نبات أخضر - يفضل أن يكون البقدونس غالبا - هو تقريبا الطقس المصري القديم المعروف باسم *Int - rd* الذي تم تصويره في نهاية قوائم القربان في بعض المقابر من الدولة القديمة واستمر حتى العصر المتأخر وكان يتم عمل هذا الطقس بأن يكنس الكاهن بحزمة نباتات لكي يزيل آثار أقدامه وبهذا يمنع أية أرواح شريرة داخل المقبرة، ولقد ترجم جاردنر تعبير *Int - rd* بمعنى "مجيء الأقدام" وبما أن هذه الترجمة ليس لها معنى، فقد اقترح أن تكون ترجمتها "مسح آثار الأقدام" وهذه هي الترجمة التي قبلها *Alten Müller* و *FaulKner*.^٣ وعند الاحتفال بذكرى الأربعين يتم عمل دفنة رمزية ووضع صورة للمتوفى على تابوت والدوران حول التابوت وذكر مآثر الشخص وفي ذلك أيضا محافظة على التقاليد المصرية القديمة.

والصيام المسيحي الحالي رغم أنه ينسب للنبي داوود عليه السلام، أو ليعقوب الناسك الزاهد ابن خالة السيد المسيح عليه السلام والذي رسم كأول راعي لكنيسة أورشليم، إلا أن ما ورد على لوحات جنازة الثور أوزير حابي لتجزم بالأصل المصري القديم لطريقة الصوم عن الأطعمة التي تحتوي على الروح، والأطعمة والأنبذة الفاخرة عموما في فترات الحزن، ويؤيد ذلك كون المصريين القدامى كانوا يصومون أيضا عند وفاة أي ملك أو فرعون، وكذلك يفعل الإخوة المسيحيون في بر مصر عند وفاة بابا الكنيسة وحتى يتم اختيار بابا آخر يحل محله.

ونجد من اللوحات المسيحية التي عثر عليها في جبانة منطقة كوم أبو بللو نماذج للمحاولات الأولى للحصول على رموز مسيحية تتجاهد للابتعاد عن الأنماط السابقة والتي سادت في العصور المصرية أو العصر البطلمي.

ونجد في لوحات العصر المسيحي خاصة في بداياته بعض الرموز المصرية القديمة وتطبيقات الأفكار في طلب القرايين حيث نجد تصوير الأحفال الجنائزية وهو ما يتمثل في وجود الأطعمة المختلفة تحت المقاعد، ويجب أن تكون أمام المتوفى، ولكن أسلوب

التصوير المصري القديم هو المتبع (صورة رقم ١). ويظهر تمثيل للسيد المسيح في وضع التمجيد ويحيطه الصقر وابن آوى ولكن تختلف هنا المعاني الخاصة بالطائر فقد صار يرمز للإنسان الوثني الذي صار منسيحياً، بينما يمثل ابن آوى الشر الذي يصارع الخير المتمثل في الديانة الجديدة (صور أرقام ٢ و ٣)، ظهر على اللوحات رمز الصدفه وهو الشكل الذي ظهر في الحلي المصرية القديمة كعنصر زخرفي منذ العصر العتيق، وتوجد الصدفه في الحلي المكتشفة في هرم الملك "سمرخت" من الأسرة الثالثة (صور أرقام ٤ و ٥ و ٦) وتستمر حتى تظهر في رمز فينوس أو أفروديتي، ولذا عندما يستخدمها الفنان المسيحي سيظن الرومان أن صاحب اللوحة وثني، ولكن هنا ترمز الصدفه لرحم السيدة العذراء الذي حمل أظهر لؤلؤة وهو سيدنا المسيح عليه السلام، وظهرت كذلك الأشكال المتعددة للصلبان الرومانية ومعها العلامة المصرية الدالة على الحياة "ماعت" (صورة رقم ٧)، و ظهر سعف النخيل في المنحوتات المصرية القديمة وخاصة كتيجان للأعمدة منذ بداية التاريخ المصري القديم، وكان عند الرومان رمزا للنصر، أما في المسيحية فيدل على انتصار الشهيد على الموت، وكان الشهداء يصورون بسعف النخيل يزين آلات الإعدام، ونرى في بعض المناظر أن المسيح يحمل غصنا من النخل فيعني انتصاره على الخطيئة والموت. وكذلك نرى الناس عندما دخل المسيح إلى اورشليم في أحد الشعانين فرشوا الأرض بسعف النخل للدلالة على دخول المسيح الظافر إلى اورشليم كما جاء في سفر يوحنا ١٢: ١٢-١٣.

ونجد تصوير السيدة العذراء وهي ترضع السيد المسيح هو صورة كربونية من صور إيزة وهي ترضع حور (صور أرقام ٨ ورسم رقم ١)، وكذلك صورة حور وهو يحارب التمساح والتي ظهرت في أشكال العصر المتأخر (رسم رقم ٢ وصورة رقم ٩) كانت هي الصورة الممهدة لظهور البطل مار جرجس بصورة الأربعة المصرية

والرومانية، وهو الأقرب في صورته المسماة "السريع الندهة" أو المغيث كما يطلق عليه إخواننا المسيحيون.

٣- الديانة الإسلامية:

إن كانت المصادر التاريخية تعزو احتفالات الموالد وأحيائها وكذلك المناسبات الدينية مثل النصف من شعبان وغيرها إلى الدولة الفاطمية، فإن المصريين ليسوا بحاجة إلى ذلك حيث يحتفل المسلمون بيوم الموتى في ما يسمى بطلعة رجب أو خميس رجب وهو الخميس الأول من شهر رجب، ثم أيضا الخميس الأول من شهر شعبان حيث ينتقلون إلى المدافن مع ما تيسر من الفاكهة والفطائر المعدة خصيصا لذلك اليوم ويسمى محتوى السلال المحمولة على الرأس غالبا "الرحمة" ويقضون اليوم أو على الأقل النهار بطوله في المدافن شاعرين بأن أرواح موتاهم تشاطرهم تلك الوجبات وتتمتع بتزل الرحات والثواب بعد تقديم القربان ١١ ولا يكتفي الناس في بر مصر بذلك بل إنهم يذهبون للمقابر بعد صلاتي العيد مباشرة بالنسبة للرجال، وفي اليوم الثاني للنساء رغم أن يومي الفطر والأضحى هما يومي فرحة للمسلم ولكن المصريون لا يحلو لهم الفرح سوى وأسلافهم يشاركونهم مناسباتهم فرحا وترحا تماما مثلما كان يفعل الأجداد، ومهما أفاض علماء الدين الحنيف في مبعضة ذهاب النسوة للمقابر فالعادة لا تتغير ولا تقل إلا قليلا في الحضر بينما هي مترسخة في الصعيد والدلتا.

امتدت مع الفنان المصري المسلم بعض العناصر الفنية المصرية القديمة مثل استخدام شكل الصدفة بنفس الشكل الذي استخدمه سابقيه في اللوحات المسيحية، وظهر الشكل في تجويف القبلة، وإن كان البعض يعزوه لأن يكون الشمس المشرقة، ولكن الباحثة ترى أنه أقرب بل يماثل شكل الصدفة كما ظهر على اللوحات المسيحية (صور أرقام ٥ و ٦) والصدفة تظهر أيضا على واجهات المساجد وتكتنفها المقرنصات (صور أرقام ١٠ و ١١) وحق

العادات الاجتماعية عند الأقباط:

تحدثنا فيما سبق عن العناصر الزخرفية، ولكن الحديث يطول عند الحديث عن العادات الاجتماعية عند الأقباط أي المصريين (الأقباط حيث يوجد حرف الجيم في اللغة المصرية القديمة بالإضافة لحرف الـجيم المعطشة بينما لا يوجد في اللغة العربية سوى الجيم المعطشة) المسيحيين أو المسلمين فكلاهما يحتفل بسبوع الطفل، وكان قديما رمزه السبع حثورات المسئولات عن الولادة وأمور الطفل وحظه وعمره وغير ذلك، وربما كان بدء ذلك لما لاحظ المصريون القدماء من سقوط الحبل السري في اليوم السابع بعد الولادة، هذا عن الولادة وبعدها كل الاحتياطات التي تتخذها الأم لعدم حدوث مكروه لها أو لطفلها من عين حاسد أو حاقد، أو عند الموت من عادة الاحتفال بالأربعين أو السنوية، أو الاحتفال بالموالد والشيوخ وحرص كل قرية مصرية على أن يكون بها مقام لصاحب كرامات قد يتم اختراعها هو أقرب لحرص كل محلة قديمة على وجود معبود خاص بها . وغير ذلك كثير من عادات قديمة تقاوم الاندثار في موروثة الشعب ، وكذلك عادات الحزن والنذب في صعيدنا . وكذلك المقولة المشهورة عند رحيل الشخص البغيض بأن نحتفل بذلك بأن "نكسر وراءه قلة" فقد كان هو الفعل المصري القديم ذاته فيما سمي بنصوص اللعنة حيث كانوا يكتبون صيغ لعنة الشخص المطلوب إبعاده أو طرده سواء على المستوى الشخصي، أو عند حدوث احتلال أجنبي، عبر المصري القديم عن طقس التدمير والهلاك بالمصطلح المصري *dšrwt* - *sd* وهو الذي يتكون من كلمتين الأولى هي الفعل *sd* ويعني "كسر"، أما الكلمة الثانية *dšrwt* فهي مشتقة من

كلمة *dsr* التي تعني اللون الأحمر ولقد وضع المصري كلمة *dsr* أمام الكثير من الأشياء لينعتها بأنها حمراء، ثم وضع مخصص الآلية وراء الكلمة مع علامة الجمع لتعني بذلك الأواني الحمراء، ولقد ميزت الأواني - المستخدمة في هذا الطقس - باللون الأحمر دون غيره لما لهذا اللون من علاقة بالدم حيث أن كلا من الدم و الأواني الحمراء يشتركان في اللون الذي كان من الألوان الشريرة والمهلكة لارتباطه بالقتل والفتك وهذا يكون مناسباً لإقامة الطقس الذي كان يتم فيه تكسير الأواني الفخارية بعد تلاوة بعض التعاويذ المعينة الموجهة ضد الأعداء، وأقدم إشارة نصية إلى هذه الطقوس وردت في نصوص الأهرام في التعويذة رقم ٢٤٩، وذكر التعبير في نهاية قوائم القرايين في مقبرة مري روكا بسقارة من عهد الملك "تي" من الأسرة السادسة، وكذلك في مقبرة ببي عنخ في جبانة مير في الإقليم الرابع عشر من أقاليم مصر العليا (أسيوط) من الأسرة السادسة أيضاً، وتجدر الإشارة إلى أن أواني دشرت المكسورة في نهاية الطقس بجوار قوائم القرايين كانت تحتوي دائماً على ماء. وتعددت أشكال الآلية التي يتم تحطيمها في الطقس وكان يتم التحطيم عن طريق دقها بمدق أو تحطيم إناء بالآخر مثل منظر الملك "أمون حتب الثالث" على جدار مدخل حجرة القرايين التي تقع أمام حجرة القارب المقدس مباشرة في الجزء الجنوبي من المعبد، وهو المنظر الوحيد المسجل لملك يقوم بهذا الطقس لصد خطر المتآمرين وتدمير من يفكرون في الهجوم على الملك وعلى مصر، أو إلقائها على الأرض بشدة لتتحطم وهو المنظر الذي يتكرر في العديد من مقابر غربي طيبة مثل مقبرة رقم ٤٤ في جبانة شيخ عبد القرنة الخاصة بالكاهن الأول لآمون المدعو "آمون إم حب" - أو آمون في عيد، ومقبرة رقم ١٣ بجبانة دراع أبو النجا والخاصة بالمدعو "شوري"، ومقبرة رقم ١٧٨ من جبانة الخوخة للمدعو "نفر رنبت" - ومعنى اسمه العام الجميل، وفي كل هذه المقابر الأخيرة كان التحطيم يتم على يد النساء^٧ ويوجد مثال جميل لذلك في لوحة حاتياي من الدولة الحديثة التي تحمل فيها إحدى الحاضرات للجنائز بجرة فخارية

حمرء اللون وطويلة الرقبة - تشبه الطراز الذي لا زال قيد الاستعمال حتى الآن - والمعروضة في المتحف القومي بالاسكندرية (صورة رقم ٢٤)، ويتم كسر الأواني في تجمع مع صب اللعان والدعوات الحارة بأن يؤتي ذلك ثمره بطرد الغاصب أو ذهاب رياح الموت والحزن ومنع أي شر عن المقبرة والمسجين فيها.

ونجد في العناصر المعمارية في الأبنية المسيحية والإسلامية في مصرنا العزيزة تداخلا جميلا، فلولا أن تنظر للبناء ككل أو تقرأ بطاقة تعريف تحت الصورة لما فرقت التصميم هل هو في مسجد أو في كنيسة وتوجد أمثلة لهذا في الصور أرقام ٢٣ و ٢٥ و ٢٦ و ٢٧.

أما عن التقويم، فقد رأينا في اللوحة الواردة من مدينة قفط لتوريد الشيران لمعبدها تقريراً للشهور المصرية، أو ما نطلق عليه الآن الشهور القبطية، والتي وجد الرومان انضباطها عن السنة الرومانية الذي تقول الروايات الماثورة أن الملك نوما Numa ثاني ملوك روما هو واضع التقويم الذي ظل يضبط التواريخ والحياة الرومانية إلى أيام "يوليوس قيصر" وكانت السنة حسب هذا التقويم تنقسم إلى اثني عشر شهراً قمرياً تضاف إليها عدة أيام وأجزاء من أيام بنظام معقد يجعل متوسط مجموعها ٣٦٦ يوماً، ثم حول للأخبار عام ١٩١م أن يعالجوا الأخطاء المتزايدة بإعادة النظر في هذه الإضافات ولكنهم كما ذكر "ديورانت" استخدموا السلطة التي منحت لهم لإطالة حكم من يرضون عنهم من الحكام، وتقصير حكم من لا يرضون عنهم، ومن أجل هذا فإنه لم يكد ينتهي عهد الجمهورية حتى كان التقويم وقد تجمع فيه من الأخطاء ما يبلغ ثلاثة أشهر، مثالا للفوضى ووسيلة إلى التلاعب والخداع. وكانت السنة تبدأ بابتداء فصل الربيع، ويسمى الشهر الأول مارتوس Martius باسم إله البذر، ثم يليه أبريليس Aprilis أي شهر النبت، ثم مايو Maius أو شهر مايا، أو لعله شهر الوفرة، ويونيوس Junius أو لعله شهر النجاح، ثم كونكتلس

Quinxtilis فسكستلس **Sextilis** فسبتمبر فأكوبر فنوفمبر فديسمبر، وقد سميت بترتيبها العددي في السنة. ثم يليها يناير ليانوس **Janus**، وفبراير لـ **Februa** أو الأشياء السحرية التي يظهر بها الإنسان. وكانت السنة نفسها تسمى **Annus** أي الحلقة كأنهم يريدون أن يقولوا إنه لا توجد للزمن في واقع الأمر بداية ولا نهاية^٨. وبعد تعديل التقويم بناء على أمر قيصر بعد زيارته لمصر بدأت السنة مثل بداية السنة المصرية فسميت الستة أشهر الأولى منها بالأسماء القديمة، وهي في اللغة الإيطالية الحديثة كالتالي: سمي الشهر الأول **Jennayo** أو يانوس في صورته اليونانية وهو المعبود الذي يصور عادة ورأسه بوجهين أحدهما لشاب والآخر لشخص هرم ورمز به لنهاية السنة القديمة (الوجه المسن) ولبداية السنة الجديدة (الوجه الشاب)، ثم الشهر الثاني وسمي فبراير **Febraio**، ثم الشهر الثالث مارسو **Marso**، وهو المعبود الحربي مارس، بينما حمل الشهر الرابع تحويرا للفعل أـ **Aprir** أي يفتح وكان ذلك لتفتح الزهور ومجيء الربيع فيه، ثم الشهر الخامس وسمي ماجيو **Maggio**، وكذلك الشهر السادس وسمي جونيـو **Junio**، وهنا وعلى ما يبدو فعندما قد فرغت جعبة الرومان الأوائل من الأسماء فكان أن أطلقوا أرقاماً ترتيبية على ما تبقى من شهور السنة وهي، سـتـمـبـر **Settembre** أي السابع، ثم أـتـوبـر **Ottobre** أي الثامن، ثم نـوفـمـبـر **Novembre** أي التاسع، وأخيراً دـيـتـشـمـبـر **Decembre** أي العاشر في التقويم القديم، ولكن عندما عرف الرومان التقويم المصري الشمسي المنضبط وأطلق "يوليوس قيصر" يد الكهنة في تعديل التقويم الروماني تبعاً للنظام المصري هذا الإجراء الذي لم يتم سوى عام ١٩١ ميلادياً، فكان أن أضافوا شهرين متتابعين حمل أحدهما اسم قيصر نفسه وسمي لـولـيـو أو يـولـيـو **Lulio** كما نطقه، وحمل التالي اللقب الذي أسبغه عليه أتباعه أي أـوجـوسـتـو **Augusto** أو المحترم، تم وضع هذين الشهرين ذوي الأحد والثلاثين يوماً لكل منهما بين الشهور

الست الأول من العام، والأربعة شهور التالية لها والتي كانت تحمل الترتيب الرقمي بدون تحويل لأسمائها مما سبب ترحيلا للشهور الأربعة الأخيرة تحولت معه الأعياد.

ولما كانت أول إشارة لظهور السيد المسيح قد جاءت على يد "بليني الأصغر" بقوله "ظهر رجل مبروك ولد في بيت لحم في شهر ديتشمبر" فمن الأدعى أن يكون هذا الشهر هو الشهر العاشر الحقيقي قبل إدخال التعديل اليولياني على التقويم، وأن يتم الاحتفال بمولد السيد المسيح في شهر أكتوبر الحالي، لا في شهر ديسمبر والذي اتفق المؤرخون^٩ على كونه عيداً للمعبود رع المعبود كان يطلق عليه عيد مولد رع أو "مسو رع" $Msu R$ استخدمه أوائل المسيحيون ليكون عيداً لميلاد السيد المسيح عليه السلام، بينما يجب أن يتم الاحتفال في شهور الخريف، وفي شهر تشرين / أكتوبر بالذات وهو الشهر الذي يوجد فيه النخل بالتمر الرطب في منطقة الشام، والشرق الأوسط عموماً، وهو ما يتفق مع ما جاء في القرآن الكريم عن لحظة الميلاد المجيد حين ذكر سبحانه وتعالى الآية: "وهزي إليك النخلة تساقط عليك رطباً جنياً فكلي واشربي وقري عينا...." (الآيات ٢٥ و ٢٦ من سورة مريم)، والذي أرجو أن يكون موضوعاً مطروحاً للبحث من قبل المتخصصين لإثبات صحة ذلك الرأي من عدمه وذلك ليكون الاحتفال عاماً شاملاً بين المسيحيين وإخوانهم المسلمين الذين لا يكتمل إسلامهم سوى بالإيمان بكل الرسل السابقين.

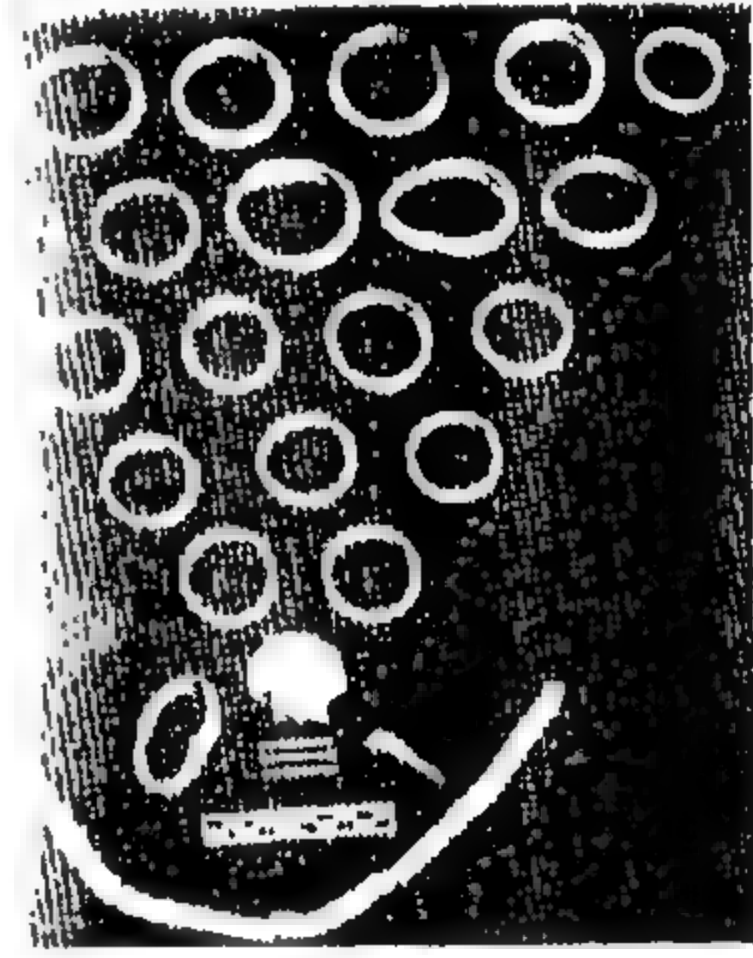


(صورة رقم ١) الأحتفال الجنائزية بنفس طريقة تصوير القرايين المصرية القديمة على اللوحات المسيحية (متحف

الإسكندرية القومي)



(صور أرقام ٢ و ٣) نماذج من استخدام صور معبودات مصرية قديمة (الصقر وابن آوى) في لوحات تظهر السيد المسيح في وضع التمجيد *oranos* معروضة في متحف الإسكندرية القومي



(صور ٤ و ٥ و ٦) استخدام الصدف كحلية وكرمز ديني



(صورة رقم ٧) استخدام علامة الحياة المصرية مع صلبان مختلفة الطرز

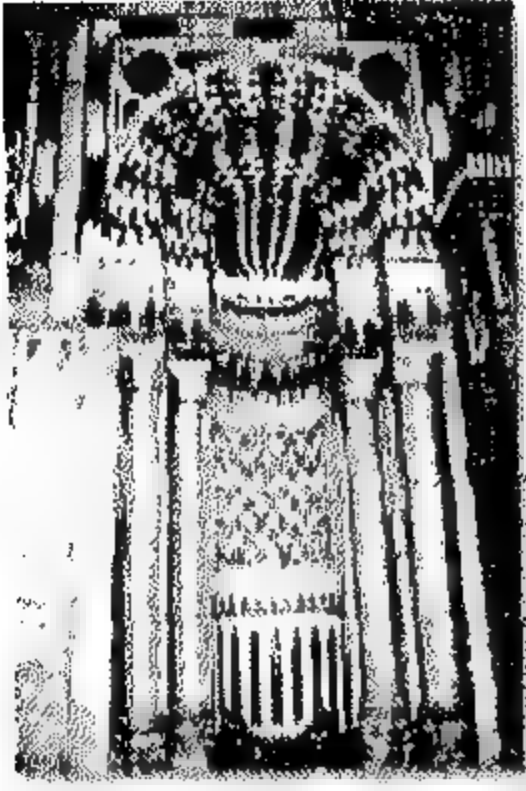


(صورة رقم ٨ ورسم رقم ١) حنية تعرض العذراء ترضع السيد المسيح من معروضات المتحف القبطي بالقاهرة
يظهر فيهما الشبه الشديد بإييزة وهي تحمل حور أو ترضعه (متحف برلين ١١٤٨٧)

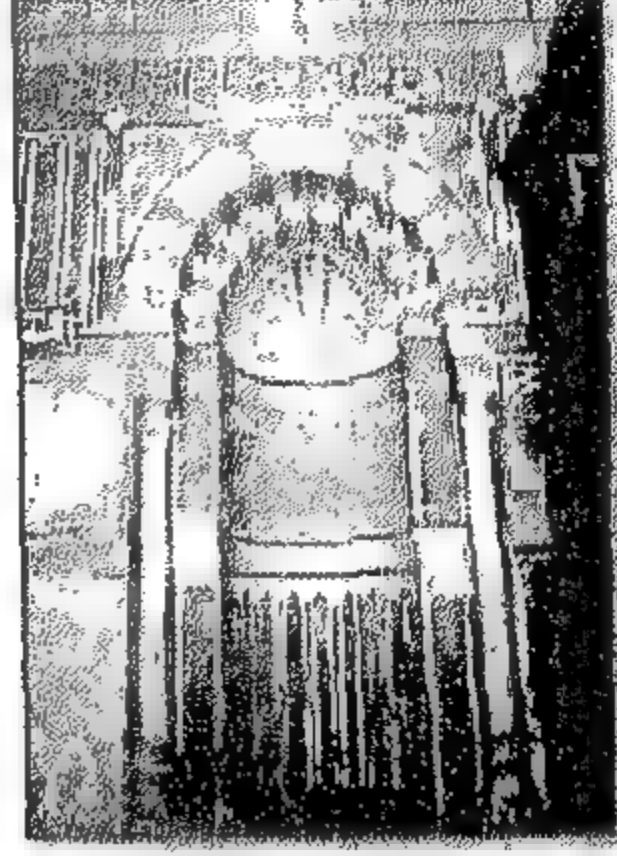


(رسم رقم ٢ و صورة رقم ٩) حور وهو يقتل التمساح في متحف برلين (قطعة رقم ٩٦٨٥) وكذلك المار
جرجس وهو يقتل التنين

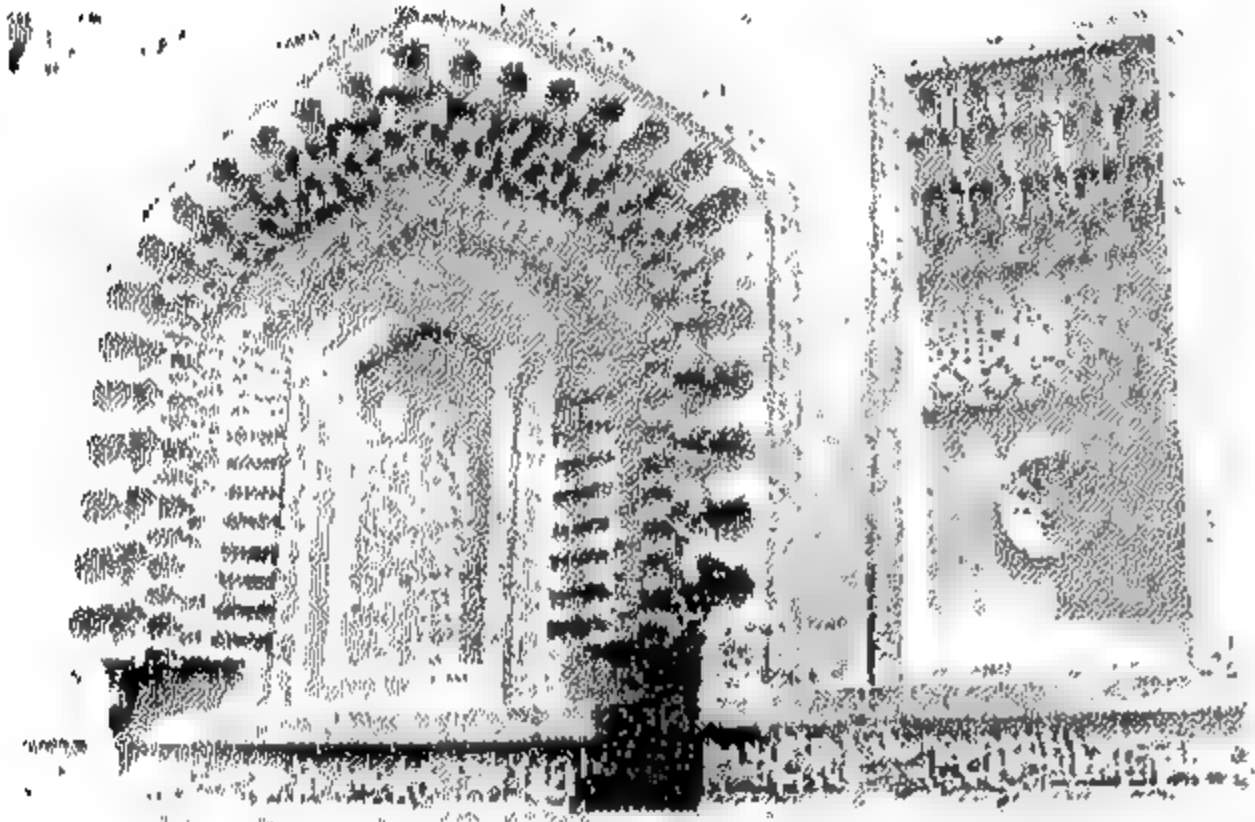
(صور أرقام ١٠ إلى ٢١) شكل الصدفة داخل وخارج المساجد



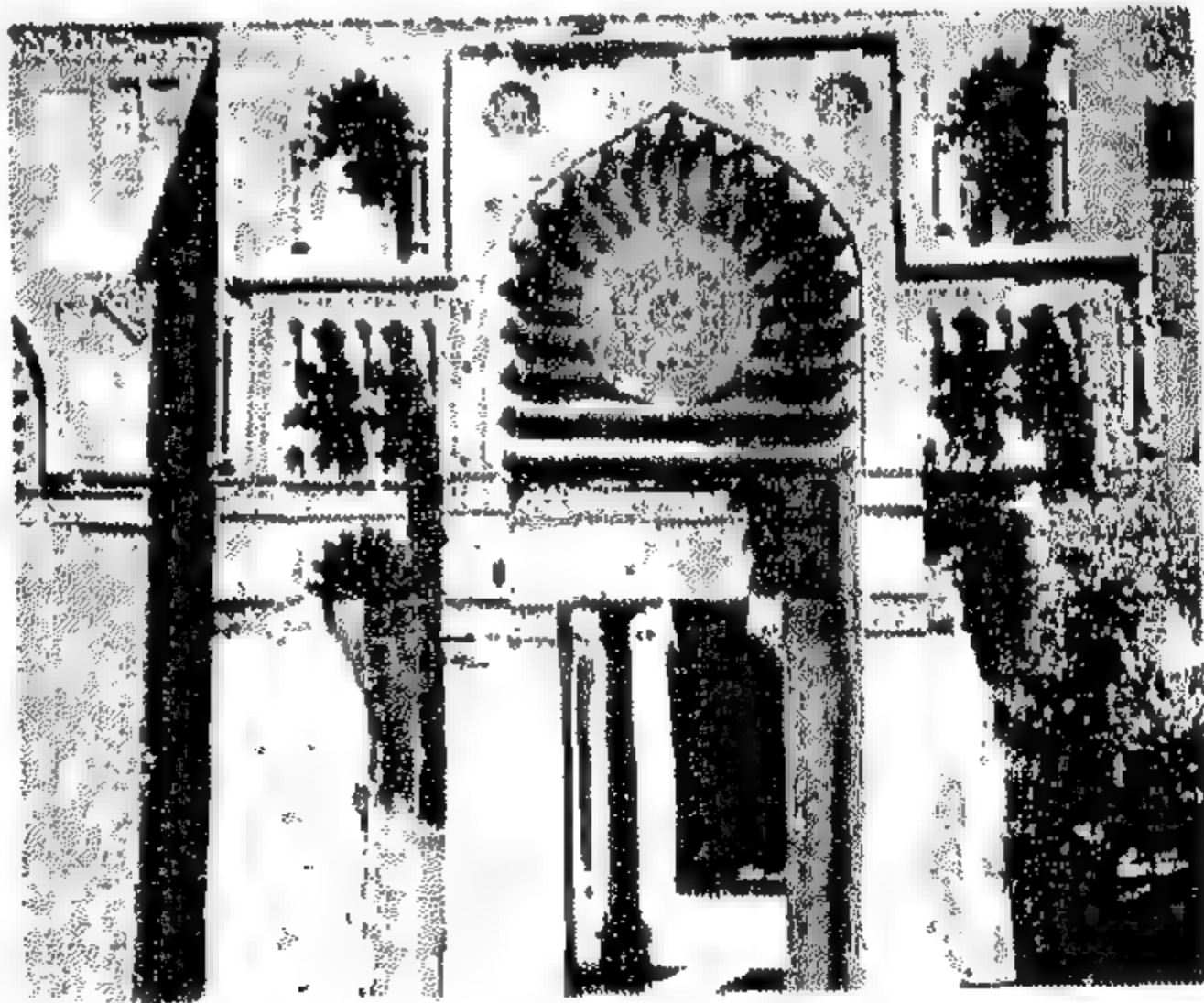
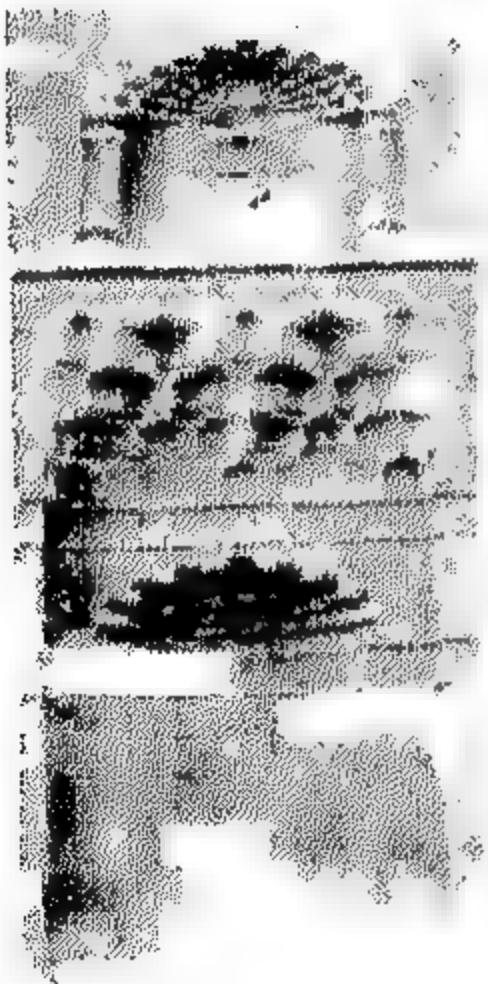
(١١) الظاهر برقوق



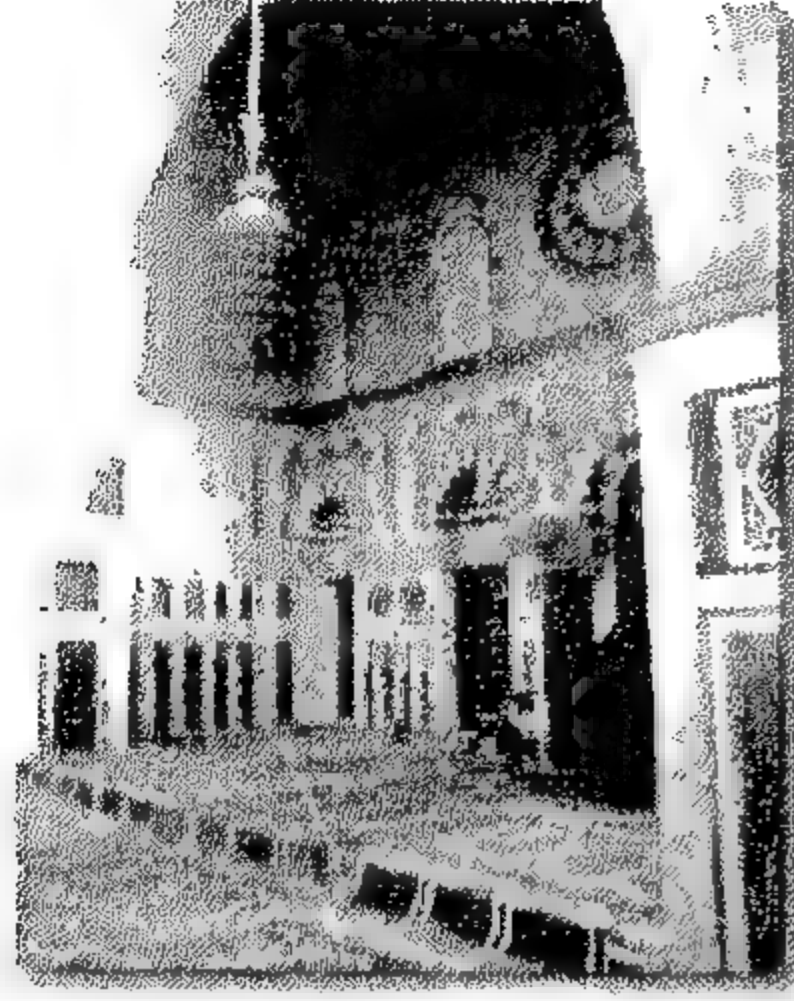
(١٠) مسجد برسيای



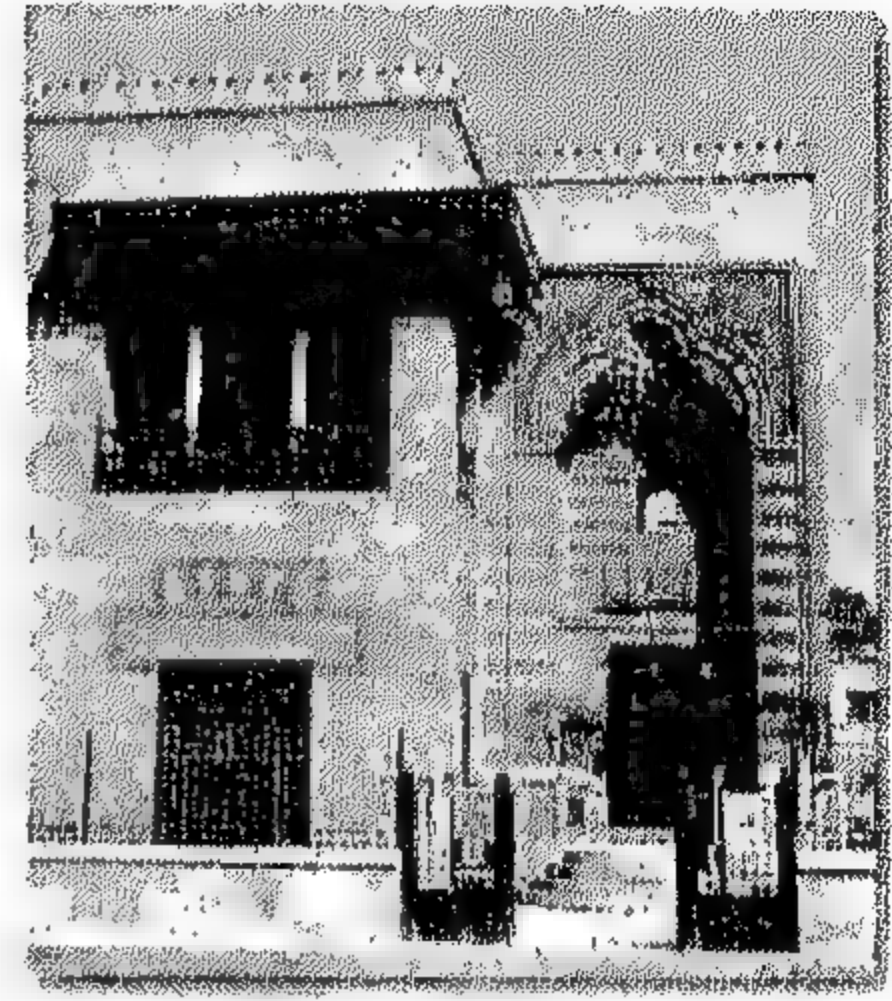
(١٢) مدخل مجموعة الصالح أيوب



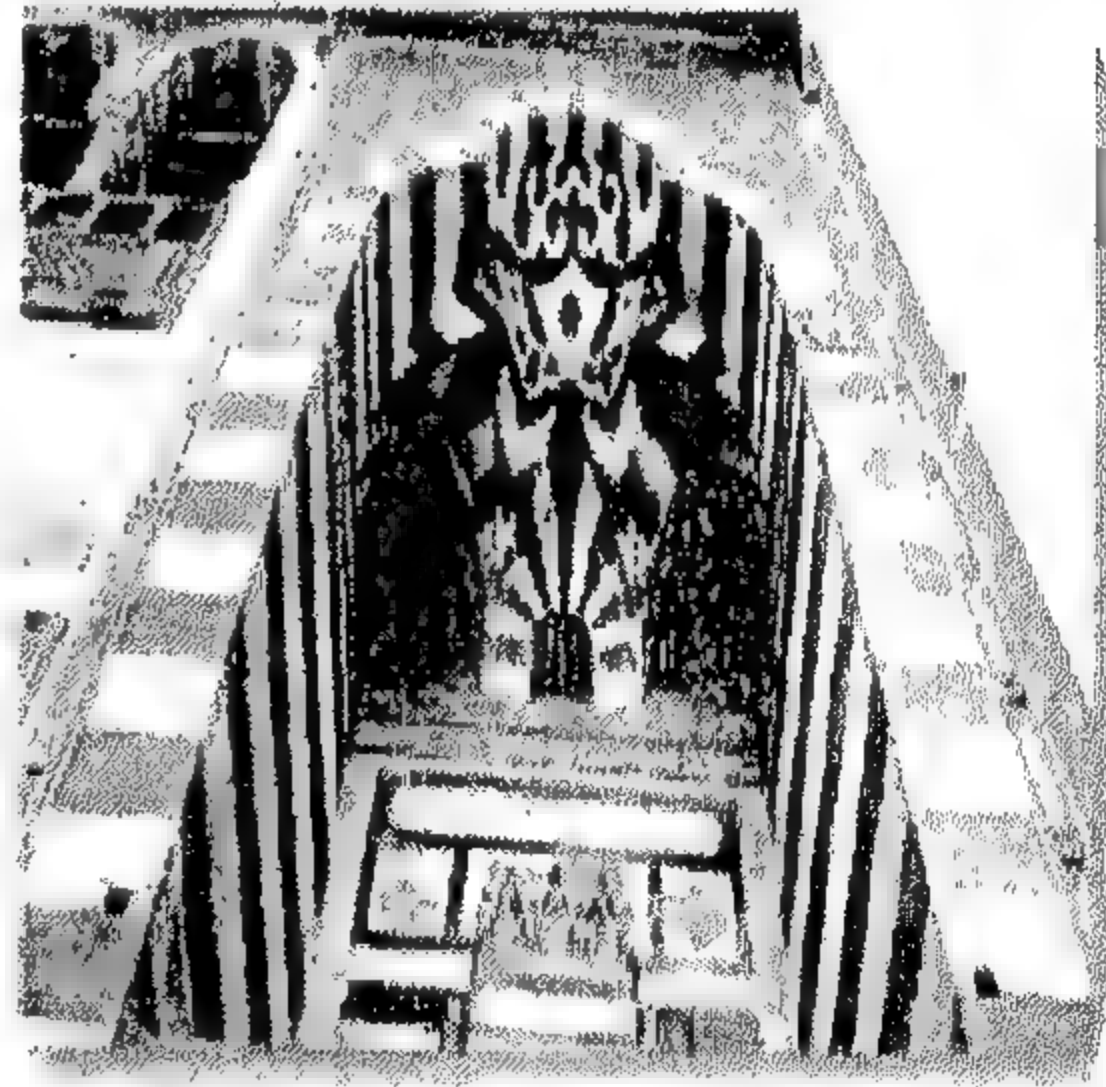
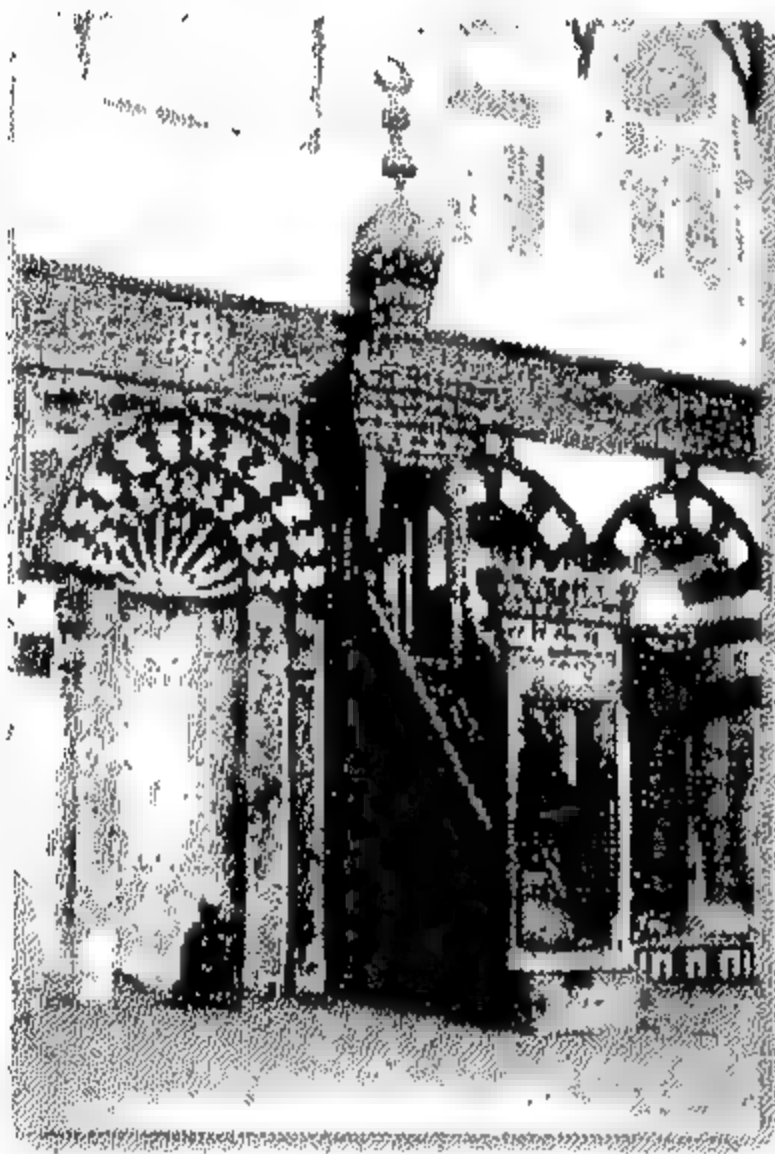
(١٣ و ١٤) الصدفة في واجهات مسجد الأقمر



(١٦) الظاهر برقوق



(١٥) فرج بن برقوق



(١٧ و ١٨) شكل الصدفة في واجهة مسجد قايتباي وفي المحراب



(٢٠) مسجد جوهرة اللالا بالقلمة



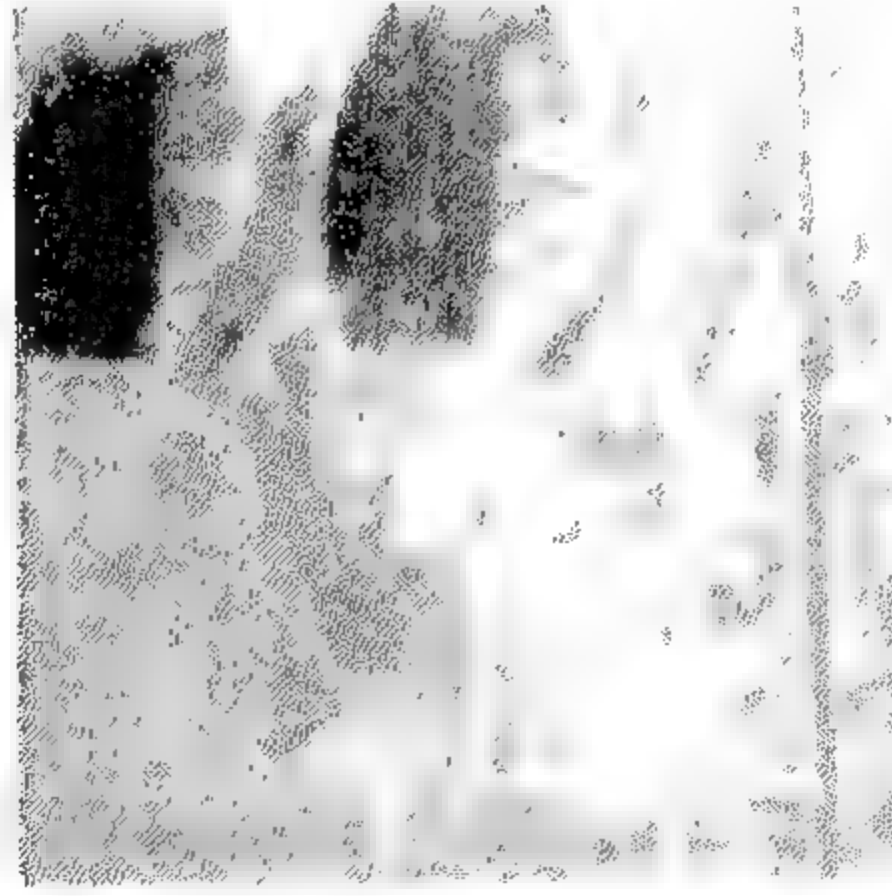
(١٩) محراب المؤيد وقلب شكل الصدفة



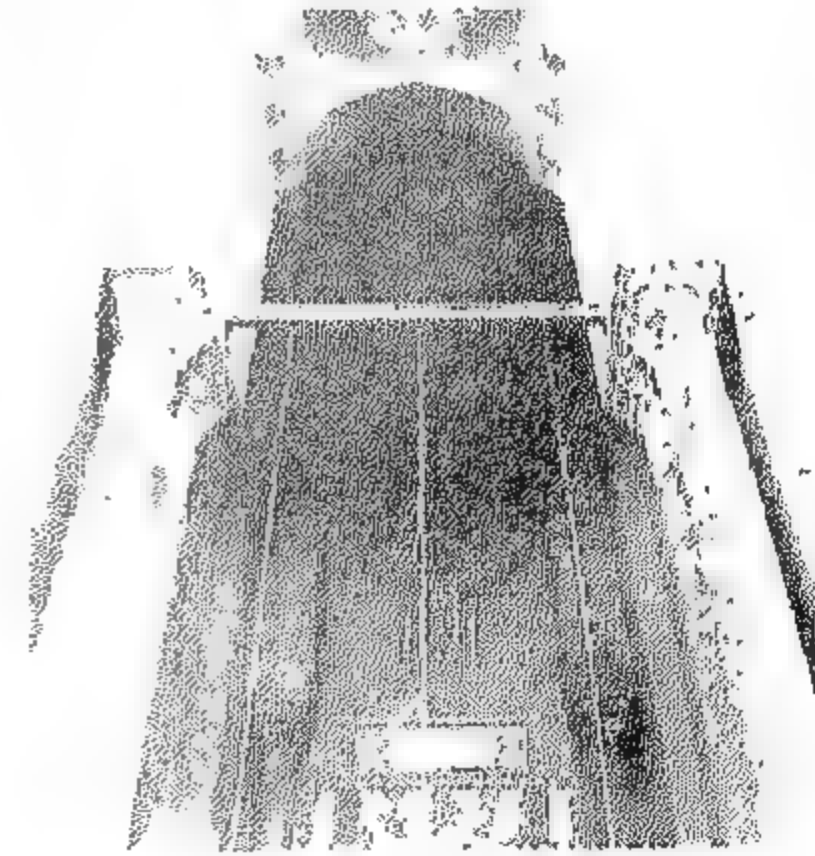
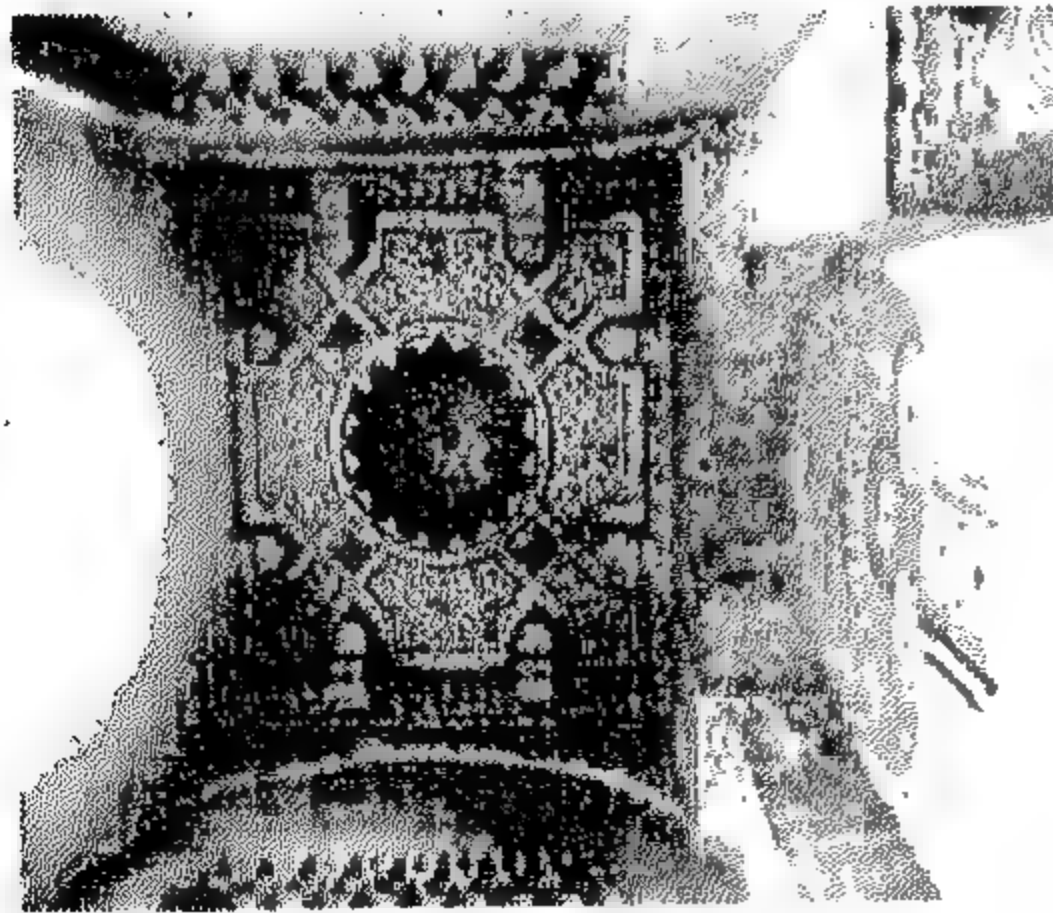
(٢٩) الصدف داخل ضريح السلطان حسن



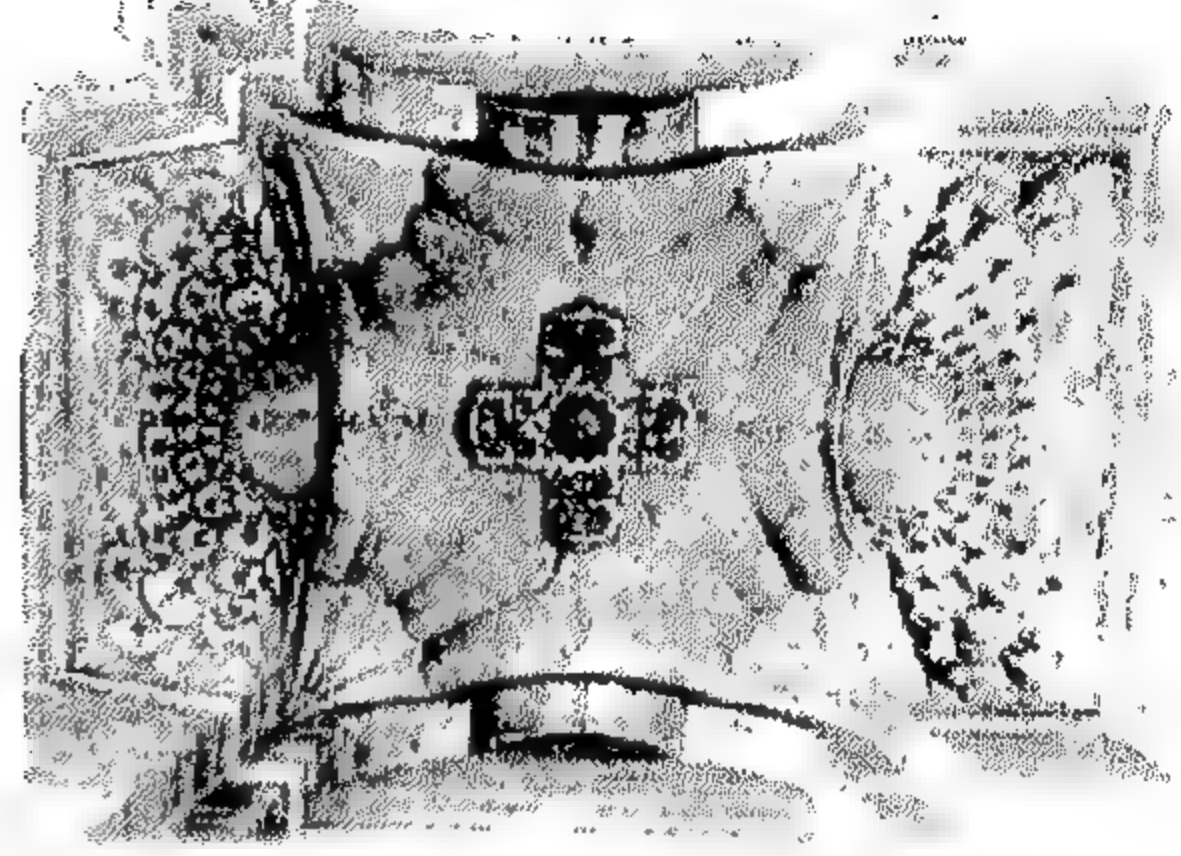
(صور أرقام ٢٢ و ٢٣) استخدام العناصر الزخرفية النباتية المصرية المتوارثة (عناقيد العنب وزهرة السوسن) في تزيين الخط العربي (لوحة رخامية معروضة بمتحف الإسكندرية القومي)



(صورة رقم ٢٤) لوحة حائلي من الدولة الحديثة وتظهر بها حاملة الجرة لتحطيمها بعد انتهاء مراسم الدفن (لوحة من الحجر الجيري الملون معروضة بمتحف الإسكندرية القومي)



(٢٥) عناصر معمارية مسيحية من تصميم المهندس المسيحي في الرفاعي حيث أن المسجد اشترك في تصميمه مهندس مسلم ومهندس مسيحي



(٢٦) منظر القبة من الداخل في المؤيد



(٢٧ و ٢٨) واجهة متحف الفن القبطي بالقاهرة

حواشي الفصل الثاني عشر

¹ John Baines: JEA, Vol. 73, London 1987 p. 79-83

² John Baines: Ibid, p. 92 - 93

³ عصام محمد السعيد: نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ٦.

⁴ صفحة الفهارس الرئيسية: موقع على الشبكة العنكبوتية ذكر فيه عن يعقوب: " يذكر القديس إيرونيموس، كما يؤكد التاريخ، أنه رُسم أسقفًا على أورشليم، وبقي فيها حتى يوم استشهاد، وقد وضع قداسًا مازال الأرمن يصلون به.

ج. قال عنه إبيفانيوس وأوسابيوس أنه كان نذيرًا للرب من بطن أمه، فكان لا يشرب خمرًا ولا مسكرًا ولا يخلق شعر رأسه ويقتات بالبقول.

د. دُعِيَ يعقوب البار، إذ كان مُحبًا للعبادة ومن كثرة ركوعه للصلاة كانت ركبته كركبتي جمل. ويذكر القديس ايرونيμος إن اليهود في بداية الأمر كانوا يهابونه جدًا، ويتهافتون على لمس ثيابه. وفي إحدى المرات جاءوا به إلى جناح الهيكل لكي يشهد ضد المسيح، فقال لهم: "إن يسوع الآن جالس في الأعالي عن يمين الآب... وسُيدين الناس". فلما سمعوه يقول هذا، صرخ البعض قائلين: "أوصنا لابن داود"، فحنق عليه الكتبة والفريسيون وثاروا ضده، وهم يقولون: "لقد ضلّ البار"، ثم طرحوه من فوق إلى أسفل. أما هو إذ وقع التصب على ركبته طالبًا الغفران لهم، فأسرعوا برجمه ثم أتى صباغ وضربه بمدقة على رأسه، فاستشهد في الحال نحو سنة ٦٢م ووُدفن في موضع استشهاده بالقرب من الهيكل.

ويقول يوسيفوس المؤرخ: [أن من أسباب خراب أورشليم أن أهلها قتلوا يعقوب البار. فلر غضب الله عليهم.]

ه. في حوالي سنة ٥٢م رأس المجمع الأول في أورشليم بخصوص إيمان الأمم، وقد أعلن القديس يعقوب قرار المجمع (أع ١٥).

ز. دعاه الرسول بولس أحد أعمدة الكنيسة، وذكره قبل بطرس ويوحنا (غل ٢ : ٩).

Funeral Stelae from Kom Abu Billo, p. 21⁵

جورج فيرجسون: الرموز المسيحية ودلالاتها، ترجمة د. يعقوب جرجس نجيب، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٧٠

عصام محمد السعيد: نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر، رسالة دكتوراه، جامعة الإسكندرية، ١٩٩٣، ص ٧ - ١٠

٨ وول ديورانت: قصة الحضارة، المجلد الخامس، الجزء التاسع، القاهرة، ٢٠٠١، ص ١٣٧ - ١٣٨

٩ يارسولاف تشري: الديانة المصرية القديمة، ترجمة د. احمد قدرى، القاهرة، ١٩٨٧، ص ٢١٣ - ٢١٤ بتصرف. و أدولف إرمان: ديانة مصر القديمة ، ترجمة: عبد المنعم أبو بكر، القاهرة.

الخاتمة

- وبعد فقد خلصت الباحثة لما يلي بعد استعراض نصوص اللوحات محل الدراسة:
- تم تقديم لوحات النذور وبدون انقطاع طوال العصور الفرعونية واستمرت خلال العصور اليوناني والروماني والقبطي وبنفس التقسيم من منظر علوي ونص أو نص فقط أو منظر فقط. ولقد انحصر نطاقها في أغراض التضرع والصلاة للمعبودات المختلفة وطلب أمنيات تتراوح بين العمر المديد والشيخوخة الطويلة وتسلسل الأبناء والأحفاد دون انقطاع وكذلك رضا المعبود وأن يحشر المرء في زمرة المعبودات بعد الوفاة وبذا شملت أمنيات الفرد خيري الدنيا والآخرة.
 - احتفظت اللوحات النذرية بكونها الأكثر ورودا من مختلف بقاع مصر وصنع أغلبها من الخشب الذي تم تلوينه بألوان مائية زاهية وثابتة ورسمت فيها الشخصوس والمعبودات بعناية وأناقة دائما، وحفظت في داخل القبور والمعابد وتوجه بها أصحابها للمعبودات الكبرى فحاز زع وتجسدهاته، وأوزير باعتباره رب الأبدية مع ثالوثه، وآمون، وحتحور، والثور المقدس لمنف "حاي أوزير" بأكبر عدد من اللوحات التي وردت من جهات عديدة، وان احتفظ أهل المدن بميزة تقديم لوحات لآلهتها المحلية، فوردت لوحات للمعبودات المختلفة ولم نعد لوحة هنا وأخرى هناك أو تلك المعبودات وبذا صارت اللوحات مصدرا ثريا للتعريف ب المعبودات الصغيرة والكبيرة على السواء.
 - تمثل اللوحات الخشبية تقليدا للوحات كانت هي الأصل و المصنعة من الأحجار التي ظهرت على مدي تاريخ المصريين القدماء، وازدهر تقديم اللوحات الخشبية فيما بين الأسرات السادسة والعشرين وحتى الثلاثين. ولهذه اللوحات قمة مستديرة كانت يقصد بها تقليد حنية السماء، واحتوت على صور آلهة المتوفي

فوقها. بينما جاءت نصوص التخصيص تحت هذه القمة مقلدة نمط اللوحات المصنوعة من الأحجار الغالية.

- عندما يكون حجم اللوحة كبيرا كانت تثبت على قواعدها، بينما عندما تكون أصغر حجما فكانت توضع إما على رأس أو قدم التابوت، بينما إذا كانت اللوحة ذات حجم بالغ الصغر فكانت توضع داخل التابوت وعادة م المنجد قرص الشمس المجنح أعلى اللوحة رمز المعبود "حور بحدتي- حور الإدفوي". أسفل ذلك يجيء منظر للمتوفي، أو مالك اللوحة، أو من صنعت له اللوحة إذا قدمها له أحد أقاربه القريبين أو البعيدين.

- ويرى ذلك الشخص مقدما للقرايين إما للإله رع أو للإله أوزير وهما يغلبان على كافة اللوحات وإن ظهرت آلهة أخرى في لوحات أخرى وخاصة الثالوث الأوزيري أو تقدم اللوحات للمعبودات الرئيسية التي توجد في معبة المعبود أوزير، وعادة ما يصحب المتوفي زوجته، وأحيانا أولاده هذا عن اللوحات الجنائزية أما عن لوحات النذور والهبة فتختلف التفاصيل مع بقاء ظهور المعبودات بصفة رئيسية في منظر اللوحة الرئيسي حيث يظهر مالك اللوحة مع الشخص الموكل له إدارة الهبة.

ويأتي النص الخاص باللوحة أسفل منظر القمة المستديرة والمنظر الرئيسي، وتأتي النصوص في نوعين إما مديح / تضرعات إلى رع، يسأل فيها المتوفي المعبود التصريح له بالصعود إلى قارب ملايين السنين، والسفر مع المعبود، أو يحمل نص اللوحة صلوات لأوزير وأنوبيس وغيرهما من المعبودات حتي يتم تقديم القرايين المعتادة لقرين المتوفي "الكا" ١ في المواسم المعتادة وإلى الأبد. وفي المقابر التي يقوم أقارب المتوفي بزيارتها، فإن عليهم تلاوة وتكرار هذه الصلوات المدونة على

اللوحات. حيث ساد الاعتقاد أن تكرار هذه الصلوات الجنائزية سوف يعد المتوفي بوفرة من المؤن في العالم الآخر.

- إن الصور المزخرفة للقوابين تمثل طيور داجنة من مختلف الأنواع، خضروات، فاكهة، زهور، لبذ، لبن، بخور، عباءات كتانية ودهانات ومراهم.. الخ. والتي كان يعتقد بتحويلها لمؤن حقيقية للكا بعد نطق الكلمات المناسبة إما بواسطة المتوفي في العالم الآخر، أو أصدقائه وأقربائه الأحياء.

- على خلاف اللوحات النذرية فقد وردت لوحات الهبات في مجملها في صورة خشنة سيئة ورديئة التنفيذ فيما عدا نماذج قليلة لا يمكن تعميم الحكم بها بل العكس هو الصحيح ولا ندرى كيف ومن قدم تلك الهبات من كبار القوم والملوك جاءت لوحاتهم بذلك المستوى الهابط في التنفيذ مما أفسح المجال لكون مقدم اللوحة هو المستفيد من عائد الوقف الموجود عليها والذي يكون عادة من صغار الكهنة ولا تسمح موارده بأكثر من ذلك، أو ربما لورود معظم تلك اللوحات من الدلتا فقد كان مهرة الصناع يتركزون بمنف بينما قدمت اللوحات في مناطق أطراف الدلتا التي وإن كانت مأهولة ومراكز دينية ومراكز للحكم أحيانا فلم يكن قاطنوها يمثل عراقة أجيال الفنانين المهرة بمنف أو الصعيد الذي جاءت لوحات النذرية في صورة معتنى بها بشدة في معظم اللوحات.

- تم تقديم اللوحات من كبار الليبيين تقليدا للملوكهم الذين كانوا يهبون الأراضي بأنفسهم (مع ملاحظة صغر حجم القطع المهداة التي تثبت أن الهبة من أفراد لا ملوك) وذلك ضمن واجب تسديد ضرائب أو عوائد للدولة يفرضها المنصب الذي يشغله الفرد سواء كان زعيم قبيلة أو أحد الأغنياء.

- تم تقديم اللوحات للكهنة كرشوة للمعبد ودخولا في نفوذ الكهنة وخاصة كهنة آمون الذين عملوا على وضع يدهم على أكبر عدد من المعابد والمقاصير المحلية في الدلتا بعد أن احتكروا معابد وأراضي الجنوب تقريبا.
- لا يمكن الجزم بأن تقديم اللوحات كان بمثابة نوع من التقوى الشخصية فقط وكان يكفي أن تحتوى على الصيغة السحرية للتقدمة والقربان الملكي المعتاد كما استمر الحال في الجنوب طوال فترة الدراسة، أم هي زيادة في التقوى سمحت بها ظروف منح إقطاعيات الأراضي للقادة الليبيين المنتصرين من الملوك أو حصلوا عليها بالقوة
- هناك من الباحثين من يرى أن الأراضي قد وهبت للمعابد بالإجبار لتوفير موارد للمعبد.
- انتقلت المعبودات الجنوبية وخاصة الثالوث الآموني إلى معابد شمال مصر التي تم تقديم اللوحات بها ونافست المعبودات الموجودة بهذه المعابد من المعبودات الشمالية طلبا للموارد والأوقاف.
- اتسمت لوحات الفترة بكونها لم تعد فقط أحد الأساليب التي يستخدمها صاحبها لطلب نوال وبركات المعبودات بل صارت في معظم الأحيان وخاصة مع ضيق ذات اليد الوسيلة الوحيدة التي يتقرب بها صاحبها للمعبود، ومن الطبيعي أن يتناسب ما وجد لكل شخص طرديا مع ثرائه، أما في حالة اللوحات فقد بقى لبعض الملوك لوحات فقط بما أفهم لم يبقوا على العرش لفترات طويلة أثناء الاضطرابات السياسية فكان جل ما صنعه الملك هو إثبات ولاؤه لمعبود أو معبودة اتخذها أو اتخذها للحماية بتقديم لوحة تحمل هبة بأرض تقدم للمعابد الخاصة بتلك المعبودات.

- كانت اللوحات العنصر الأساسي الذي قدم لنا الليبيين بطقوسهم وملابسهم وأسمائهم مع رسم خريطة لأماكن تواجدهم رغم أن هناك عناصر أثرية أخرى لهم قد تتفوق عليها سواء كان أبنية بالمعابد أو مقاصير أو بوابات، لكن لا ننسى أن الملوك الذين بنوا العمائر الضخمة كانوا هم أيضا أصحاب أكبر عدد من اللوحات وخاصة تلك المحتوية على هبات، أو حتي لو قدمت مثل تلك اللوحات في عصورهم وطفى حضورهم القوى وقوتهم على مقدميها فتصدر الملك حتي اللوحات الخاصة بالأتقياء وليكن "شاشانق الثالث" و"شاشانق الخامس" من الأسرة الثانية والعشرين مثالا على ما نقول. وحتى الحكام الكوشيين فقد ساروا على نهجهم وقدموا اللوحات ليس في مصر فقط ولكن في معابدهم المحلية بالسودان. والملك "بسماتيك الأول"، وغيره من ملوك الأسرة السادسة والعشرين الأقوياء طويلى الفترة الزمنية للحكم أمثلة لنا ثم من بعدهم ملوك الأسرات التالية لهم لا نقول أن ملوك فترة الدراسة هم من ابتدعوا اللوحات، ولكن صار هذا الطراز شائعا بنصوص ومجالات جديدة إبان فترات حكمهم لدرجة أن نجد ملكا مثل "تف نخت" مؤسس الأسرة الرابعة والعشرين تكاد تخلو آثاره إلا من بضع لوحات تقترن باسمه لتبين لنا فترات تعاظم قوته من مجرد حاكم لشعب الما وحتى جمع معهم الليبو وصار حاكما للأقاليم الغربية ثم أعلن نفسه فرعوننا ذا ألقاب ملكية.

- إذا وضعنا خريطة بأماكن انتشار اللوحات، ومصادرها، ونوع اللوحة سيتبين منها تركيز لوحات الهبات في الشمال وخاصة الشمال شرقي وغربي الدلتا نظرا لوجود المستنقعات بوسط الدلتا حتي جففها "محمد على" في القرن التاسع عشر الميلادي. بينما لم يتغير الوضع البتة في الجنوب من تقديم اللوحات الجنازية المعتادة لطلب القرابين من المعبودات المختلفة ومن الفرعون، وذلك نظرا لكون أراضي الجنوب في مجملها مملوكة بالكامل للمعابد تقريبا مما يتأكد بلوحات

تداول منصب الزوجات الإلهيات لآمون فيما بين الأسرتين الخامسة والعشرين والسادسة والعشرين. ما خلا تنوع لوحات التضرع للمعبودات التي تحتمل رسالة قائمة منفردة لنصوصها والتي أوردت الباحثة نماذج لها.

- أوردت الباحثة النماذج المعروضة بالكتاب في محاولة للوصول لصورة أقرب عن الشعب المصري وليس الملوك المصريين الذين اتسعت كافة المجالات لهم لتسجيل غزواتهم وسلمهم وتقواهم بمقدار جدران المعابد والمقابر في طول مصر وعرضها واحتفظوا لأنفسهم بحق تصدر كل أثر - وإن لم تخلو اللوحات وخاصة لوحات الهبات من ذلك الحق الملكي باعتبار صاحب العرش هو المالك الوحيد لكل أراضى مصر- ولقد قدمت نصوص اللوحات الأمنيات الجميلة لكل مكرّس بالخيريات لنفسه وكل كل من تحوط به عنايته من أفراد أسرته.

- قدمت نصوص لوحات الهبات جمل طريفة المعنى للبركات التي ستسبغها المعبودات على من يصون اللوحة ولعنات قد تكون بذينة اللفظ مستهجنة المعنى مما لا تحمله كافة الوثائق التي وردت سواء على أنواع أخرى من اللوحات أو مصادر النصوص المدونة مثل البرديات والتوابيت وغيرها.

- ١ للوحات النذرية ظلت على حالها في الجنوب غالبا وكانت توضع في الأماكن المقدسة وتتميز بالصنعة الجيدة من حيث الكتابة والتلوين والحفر واكتشفت في معظم مناطق مصر وزادت بعد عصر الآتونية في صيغها المستمدة من ترانيم آتون، بينما الجزء الخاص بلوحات الهبات يظهر فيها الخشونة في التنفيذ حتي لتلك الخاصة بالملوك فهل كان ذلك لأن هذه اللوحات كانت تترك في العراء على حدود القطع الموهوبة لتثبيت الهبة أم لأن تقديم الهبة كان ليس بدافع تقوى شخصي بل هو شيء أجبر الناس عليه من ناحية الواهين لتقديم القرابين لهم أو لشراء رضا الكهنة، أو ربما كان ذلك من جانب الموكل لهم الإداري وحق

الانتفاع بالهبات وهم صغار الكهنة الذين ربما ترصدوا فناء نسل شخص ما واستولوا على ما كان يملكه من أراض بطريق الهبة لأنفسهم لأملأكه فيما يشبه وضع اليد الحالي، ولذا كان التنفيذ سيئا وخشنا في معظم الأحوال.

- إن هذا الكتاب ما هو محاولة لإلقاء الضوء على محاولات أتقياء المصريين المستميتة للحفاظ على انتظام ورود القرابين بلوحات نذرية قد تحتوى على صلوات للمعبودات تحمل دعوات وأمنيات صاحبها، أو قد تشتمل أيضا على هبات معينة يقدمها صاحب اللوحة لمعبود ما ولكاهن معين في هذا المعبد ليتولى الإنفاق من ريعها على ترتيب قرابين منتظمة، لذا ففي النهاية نجد أن اللوحات أساسا هي لوحات نذرية وقد تتنوع مراميها لتشتمل على أكثر من غرض ولذا فإن تقسيم اللوحات لنذور وهبات هو مجرد تمييز محتويات نوع وحيد هو اللوحات المنذورة للأماكن المقدسة وليس نوعين مختلفين تمام الاختلاف من اللوحات، وبذا يصلح أن تندرج تحت هذا المسمى كل اللوحات التي تركها لنا قدماء المصريين فما كان أحدهم ليتكلف نحت لوحة مهما تضخم حجمها (في حال اللوحات الملكية) ومهما ضؤل شأنها (في حال تضرعات الفقراء أصحاب اللوحات القزمية الحجم) فالغرض واحد وإن اختلفت الإمكانيات الخاصة بصاحب اللوحة من فرد لآخر ولكن ظلت اللوحات على مدار التاريخ المصري هي الطراز المفضل للحفاظ على أي ذكرى عزيزة أو أمنية مرغوب في تحقيقها أو حتي مجرد قربى للإله.

والخلاصة

مما سبق فإن الباحثة قد وضعت ذلك الكتاب لتذكر بني وطنها بأن الواحد منهم سواء مسيحيا أو مسلما هو أولا وأخيرا مصري حتى النخاع، فالعادات

والتقاليد الاجتماعية التي انتقلت لنا من أجدادنا القدماء هي السائدة، وهنا لن يكون تعميماً ساذجاً إذا قلنا أن المصريين بطبعهم أتقياء، يتغلغل الدين إلى جوارحهم، وهو الأولى عندهم بالدفاع عنه بحميمية وأريحية لا تحتمل التنظير أو حتى الروية في البحث والتمحيص فيما يطرأ من متغيرات تستحدثها تطورات الحياة، أو شائعات قد ينشرها ذوي المصالح والمآرب المغرضة.

لذا فأرجو أن يحذر بني وطني من الساعين بالفن وإيغار الصدور بين قطبي الأمة، فقد يؤتى الحذر من مأمنه كما يقول المثل، وأرجو ألا يكون الدين والذي هو كله من مشكاة واحدة من الله العلي القدير هو الذريعة المستخدمة للوقية بين أبناء الوطن الواحد، ألا هل بلغت، اللهم فاشهد.

والله الموفق من قبل ومن بعد

المراجع العربية

- بهاء الدين إبراهيم محمود : المعبد في الدولة الحديثة في مصر الفرعونية [تنظيمه الإدارى والسياسى] ، القاهرة ، ٢٠٠١
- رمضان عبده على : حضارة مصر القديمة منذ أقدم العصور حتى نهاية العصور الوطنية ، الجزء الأول ، القاهرة ، ٢٠٠٠
- سليم حسن : أقسام مصر الجغرافية ، القاهرة ، ١٩٤٨
- سليم حسن : مجلد تاريخ الحضارة ، القاهرة ١٩٦٢ : " الحياة الدينية وأثرها على المجتمع "
- سليم حسن : مصر القديمة ، القاهرة ، ٢٠٠٠ ، أجزاء ٩ - ١٢
- عبد الحميد زايد : مصر الخالدة ، الجزء الثانى ، القاهرة ٢٠٠٢
- عبد العزيز صالح : حضارة مصر القديمة وآثارها ، القاهرة ١٩٩٢
- عبد المنعم عبد الحليم سيد : حضارة مصر الفرعونية [دراسة تحليلية مقارنة] ، الجزء الأول ، الإسكندرية ٢٠٠٢
- عصام السعيد : نصوص التدمير و الهلاك لأعداء مصر ، رسالة دكتوراه غير منشورة ، جامعة الإسكندرية ، ١٩٩٣
- محمد بيومي مهران : الحضارة المصرية القديمة ، الجزء الأول [الآداب والعلوم] ، الإسكندرية ، ١٩٨٩
- محمد عبد القادر محمد : ديانة مصر القديمة ، القاهرة ، ١٩٧٩
- محمد محمد أمين : الأوقاف والحياة الاجتماعية في مصر ٦٤٨ - ٩٢٣ هـ — / ١٢٥٠ - ١٥١٧ م ، القاهرة ، ١٩٨٠

- نجيب ميخائيل إبراهيم : مصر والشرق الأدنى القديم ، الجزء الأول ، الكتاب الثاني ، القاهرة ، ١٩٥٨

المراجع المترجمة

- أ. إرمان : ديانة مصر القديمة ، القاهرة
- إيفان كونيغ : السحر والسحرة عند الفراعنة ، ترجمة: فاطمة عبد الله محمود ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ، ١٩٩٩
- ت. ج. جيميز : الحياة أيام الفراعنة ، ترجمة: أحمد زهير أمين ، القاهرة ٢٠٠٠
- جونييف هوسون و دومينيك فاليل : الدولة والتوسعة في مصر من الفراعنة الأوائل إلى الأباطرة الرومان ، ترجمة فؤاد الدهان ، القاهرة ، غير مؤرخ .
- رندل كلارك : الرمز والأسطورة في مصر القديمة ، ترجمة أحمد صليحة ، القاهرة ١٩٨٨ ،
- روجيه ليشتنبرج و فرانسواز دونان : المومياوات المصرية من الموت إلى الخلود ، ترجمة ماهر جويجاني ، ج ١ ، القاهرة ، ١٩٩٧
- سيرج سونيرون : كهان مصر القديمة ، ترجمة زينب الكردي ، مراجعة د. أحمد بدوى ، القاهرة ١٩٧٥
- كلير لاكلويت : الفن والحياة في مصر الفرعونية ، ترجمة فاطمة عبد الله ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ٢٠٠٣
- مجموعة من العلماء: معجم الحضارة المصرية القديمة ، ترجمة أمين سلامة ، مراجعة سيد توفيق ، القاهرة ، ٢٠٠١

- هيرودوت : هيرودوت يتحدث عن مصر ، الكتاب الثاني ، ترجمة محمد صقر خفاجي ، مراجعة أحمد بدوي ، القاهرة ،
- جون إ. ويلسون و هـ. و هـ. أ. فرانكفورت: ما قبل الفلسفة "الإنسان في مغامرته الفكرية الأولى" ، ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا ، بيروت ، ١٩٨٢
- جون ويلسون : الحضارة المصرية ، ترجمة : أحمد فخرى ، القاهرة ، ١٩٦٢
- يارسولاف تشرني : الديانة المصرية القديمة ، ترجمة أحمد قدرى ، مراجعة محمود ماهر طه ، القاهرة ، ١٩٨٧
- جيمس هنرى برستيد : تاريخ مصر من أقدم العصور إلى العصر الفارسي ، ترجمة حسن كمال ، مراجعة محمد حسنين الغمراوي ، القاهرة ، ١٩٩٧
- جيمس هنرى برستيد : تطور الفكر والدين في مصر القديمة ، ترجمة زكي سوس ، القاهرة ١٩٦١
- جيمس هنرى برستيد : فجر الضمير ، ترجمة سليم حسن ، القاهرة ١٩٩٩
- يوليوس جيار و لويس ريتز : الطب والتحنيط في عهد الفراعنة ، ترجمة أنطون ذكرى ، القاهرة ، غير مؤرخ

المراجع الأجنبية

- Aly, O. A. Abdullah: " An unusual private stela of the Twenty – First Dynasty from Coptos " , JEA , Vol. 70 , London 1984 , p. 65 ~ 72 , pl. XVI & XVII.
- Aston, D. A. : " Akoris. Report of the excavations of Akoris in Middle Egypt ,981–1992 " Reviews of JEA , Vol. 83 , London 1997 , p. 238 ~ 240.
- Aston, D. A. : " Takeloth II – A king of the Thebean Twenty-Third Dynasty? " , JEA Vol. 78 , London 1989 , p. 139 ~ 153.
- Aston, D. A.: JEA , London Vol.75 , P. 149.
- Bailey, Donald M.: " Sebakh , shreds and survey " , JEA , Vol. 85 ,

London 1999 , p. 211 ~ 218.

- **Bakir, Abd el Mohsen:** “ A Donation stela of the Twenty –Second Dynasty ” , ASAE , Tome XLIII , Le Caire 1943 , p.
- **Berlandini, Jacelyne:** “ Une Stèle de donation du Dynaste Libyen Roud – Amoun ” , BIFAO , Tome 78 , Le Caire 1987 , p. 147 ~ 151.
- **Bickel, Susanne , Gabolde, Marc & Tallet, Pierre** : “ Des anneles héliopolitanes de la Troisième Période intermédiaire ” , BIFAO Tome 89 , Le Caire 1988 , p. 31 ~ 56 , figs. 6 ~ 16.
- **Breasted, James Henry:** “ Ancient Records of Egypt ” , Chicago 1906 .
- **Caminos, Ricardo:** “ The Nitocris adoption stela ” , JEA , Vol. 50 , London 1964 , p. 71 ~ 100 , pls. 8 ~ 10.
- **Chabas, F.:** “ Sur un stèle du Musée de Turin ” , ZÄS , Leipzig 1879 , p. 161 ~ 165.
- **Clifton, E.-C. & Grimaux, Adrian:** “ A new Dictionary of the French and English languages ” , Paris & London.
- **Corteggiani, Jean-Pierre:** “ Documents divers (VII – X) ” , BIFAO , Tome 75 , Le Caire 1975 , p. 147 ~ 157 , pl. XXIV.
- **Daressy M. G.:** “ Inscriptions inédites de la XXII Dynastie ” , Rec. Trav., Nouvelle Série , Tome premier , Paris 1895 , p. 46 ~ 53.
- **Daressy M. G. /a** : “ Stèle de Mit Yaich ” , ASAE , Tome 22 , p. ?
- **Daressy M. G. /b:** “ Notes et remarques ” , Rec. Trav. , Tome 23 , Paris 1901 , p.85 .
- **Daressy M. G. /c:** “ Trois stèles de la Période Bubastite ” , ASAE , Tome 15 , Le Caire 1915, p. 140 ~ 147.
- **Daressy M. G. /d:** “ File aîné de Chéchanq III ” , ASAE , Tome 16 , Le Caire 1916 , p. 61 ~ 62.
- **Drioton, Éton:** “ Une stèle de donation de l’an XIII d’ Apries ” , ASAE , Tome 39 , Le Caire 1939 , p. 121 ~ 125.
- **El Sayed, Ramadan:** “ À propos de l’activité d’un fonctionnaire du temps de Psammétique I à Karnak d’après la stèle du

- Caire 2747 ", BIFAO , Tome 78/2 , Le Caire 1978 , p. 458 ~ 476 , pl. XCV.
- **Evans, J.A.S.:** " A social and economic history of an Egyptian temple in the Greco – Roman period " , New Haven 1951 , p. 158 ~ 161.
 - **Eyre, C. J.:** " Crime and adultery in Ancient Egypt " , JEA , Vol. 70 , London 1980 , p. 92 ~ 105.
 - **Gauthier, Henri:** " Une foundation pieuse en Nubie " , ASAE , Tome 35 , Le Caire 1936 , p. 49 ~ 69.
 - **Giddy, Liza L.:** Egyptian Oases, Wistshire, 1986, p. 62-64
 - **Goedwicke, Hans:** " Some remarks on the 400-year stela " , CdÉ , Tome 41 , No. 81 , Bruxelles 4 , p. 23 ~ 39.
 - **Habachi, Labib (A):** " Nia, the W^cb priest and doorkeeper of Amum – of - the – hearing – ear " , BIFAO , Tome 71 , Le Caire 1972 , p. 67 ~ 85 , pl. XIV.
 - **Habachi, L. (B):** " The two rock – stelae of Sethos I in the Cataract area speaking of huge statues and obelisks " , BIFAO , Tome 73 , Le Caire 1973 , p. 113 ~ 125 , pl. X & XI.
 - **Hodjash, Svetlana:** The Egyptian Reliefs and stelae in the Pushkin Museum of Fine Arts, Moscow , Leningrad 1982 .
 - **Iversen, Erik:** "Two inscriptions concerning private donations to temples" , Copenhagen 1941 , p. 1 ff.
 - **Iversen, Erik:** " Remarks on unusual stela of the Twenty-First Dynasty from Coptos " , Brief Comm. , JEA , Vol. 82 , London 1996 , p. 213 ~ 214.
 - **Jacquet-G., Helen:** " A donation stela of Apries " , Rdé , Tome 24 , Paris 1972 , p. 85 ~ 90, pl.9.
 - **Jacquet-G., Helen:** " " , Bib. Or. , Cairo 1974 , p. 358 ~ 360.
 - **Janssen J. J.:** " The smaller Dâkhla stela " , JEA , Vol. 45, London 1968 , p. 165 ~ 172 , pl. XXV & XXVa.
 - **Kamal, Ahmed- Bey:** " Notes sur quelques localités de la Basse égypte " , Rec. Trav. , Nouv. Série , Tome quinzisième , Paris 1905 – 6 , p. 22 ~ 26.
 - **Kees, Herman:** " Die Kopenhagener Schenkungsstela aus der Zeit

- des Apries ” , ZÄS , Band 72 , Leipzig 1936 , p. 40 ~ 52.
- **Kemp, Barry** “ How religious were the Ancient Egyptians? ” , CAJ , Cambridge (5) 1995 , p. 25 ~ 54 , fig.
 - **Kitchen, Kenneth**: “ Two donation stelae in the Brooklyn Museum ” , JARCE , Vol. 8 , Cairo 1969 – 1970 , p. 59 ~ 67 , fig. I ~ IV.
 - **Kitchen, K.** : The Third Intermediate Period , London 1996 .?
 - **Koefoed-Peter., Otto**: “ Khenti – Khéti , Dieu chtônien – à propos de la stèle ÄIN 895 de la glyptothèque NY Carlsberg à Copenhague ” , Rdé , Tome 27 , Paris 1975 , p. 133 ~ 136 , pl. X.
 - **Kuentz, M. Charles**: “ Le Chapitre 106 du Livre Des Morts a propos d' une stèle de Basse égypte ” , ASAE , Tome 12 (30/2) , Le Caire 1931 , p. 817 ~ 827.
 - **Lehay, Anthony**: “ The earliest dated monument of Amasis and the end of the reign of Apries ” , JEA , Vol. 74 , London 1988 , p. 183 ~ 199 , pl. XXV.
 - **Legraine M. George /a**: “ Deux Stèles trouvées à Karnak en février 1897 ” , ZÄS , Band 31 , Leipzig 1897 , p. 12 ~ 19.
 - **Legraine M. George/b**: “ Notice sur le temple d'Osiris Neb-Djeto ” , ASAE Tome 4 , Le Caire 1903 , p. 181 ~ 186.
 - **Legraine M. George/c**: “ Deux stèles inédites ” , ASAE , Tome 7 , Le Caire 1906 , p. 226 ~ 227.
 - **Mariette, Auguste**: “ Le Serapeum de Memphis ” , Tome premier , Paris 1882 , p. 54 ~ 56.???
 - **Maspero, Gastone**: “ Sur deux stèles récemment decouvertes ” , Rec. Trav. , Nouv. Série , Tome quinzième , Paris 1909 , p.84 ~ 86 & p. 174 ~ 175.
 - **Meeks, Dimitri**: “ Le grande texte des donations au temple d'Edfo ” , IFAO , Le Caire 1972 , p. 153 ~ 156.
 - **Menw, Bernadette**: “ La<<stèle>> d'Ahmès Nefertary dans son contexte historique et juridiques ” , BIFAO , Tome 77 , Le Caire 1977 , p.89 ~ 100.
 - **de Meulenaere, H. /a**: “ Kults et sacerdoces à Imaow (Kôm el – Hisn)au temps de Dynasties Saïte et Perse ” , BIFAO

- , Tome 62 , Le Caire 1964 , p. 151 ~ 171.
- **de Meulenaere, H. /b:** " Le texts Saïtes et postérieurs " , IFAO , Le Caire 1972 , p. 137 ~ 142.
 - **Morchauer, Scotte:** Threat-formulae in Ancient Egypt. A study of the history , structure and use of threats and curses in Ancient Egypt. Baltimore , 1991.
 - **Parkinson, R.B.:** " 'Homosexual' desire and Middle Kingdom literature " , JEA , Vol. 81 , London 1995 , p. 57 ~ 76.
 - **Piehl, Karl/a :** " Saitica I " , ZÄS , Band 27 , Leipzig 1889 , p. 103 ~ 109.
 - **Piehl, Karl/b :** " Saitica II " , ZÄS , Band 31 , Leipzig 1893 , p.84 ~ 86.
 - **Pinch, Geraldine:** Votive offerings to Hathor . Oxford 1993, p. 83 ~ 101 , fig. IX – X.
 - **Prevot, P.:** " Les devots du Serapeum dand le texte et dans l'image I , II , III " , Cahiers , MEL , Paris 1990.
 - **Reisner, G. A. /a :** " Inscribed monument from Gebel Barkal – The more important inscriptions , The sandstone stela of Piankhy No. 26 " , ZÄS , Band 66 , Leipzig 1931 , p. 89 ~ 100 , tafl V & VI.
 - **Reisner, G. A. /b:** " Inscribed monument from Gebel Barkal – The stela of Prince Khaliut " , ZÄS , Band 70 , Leipzig 1934 , p. 35 ~ 46 , tafl VI & VIII.
 - **Revillout, Eugène/a:** " Acte de fondation d'une chapelle à Hor-Merti dans la ville de Pharbaetus en l'an 52 de Psammétique 1er " , Rev. Egypt. , 2 , Paris 1882 , p. 32 ~ 42.
 - **Revillout, Eugène/b:** " Acte de fondation d'une chapelle à Bast dans la ville de Bubastis , l'an 32 du roi Amasis " , Rev. Egypt. , 2 , Paris 1882 , p. 00 ~ 00.
 - **Revillout, Eugène/c:** " Quelques documents historiques de Bocchoris à Psammétique 1^{er} " , Rev. Egypt. , Septième Vol. , Paris 1896 , p. 111 ~ 146.
 - **Sauneron, Serge/a:** " Les trevaux de l'Institut Français d'Archéologie Orientale en 1973-1974 " , BIFAO ,

Tome 74 , Le Caire 1974 , p. 184 ~ 233.

- Sauneron, Serge/b: " Les travaux de l'Institut Français d'Archéologie Orientale en 1974-1975 " , BIFAO , Tome 75 , Le Caire 1975 , p. 447 ~ 478.
- Schulman, A.: " A problem of Pedubasts " , JARCE , 5 , Cairo 1966 , p. 33 ~ 41 , pl. XIII.
- Shobo, Koyo: " Akoris, report of the excavations of Akoris in Middle Egypt 1981-1992 " , PAJIEC , Kyoto 1995.
- Sottas, Henri: La preservation de la propriété funéraire dans l'Ancienne égypte avec le recueil des formules d'imrécation. Paris 1913 , p. 119 ~ 172.
- Spiegelberg, Wilhelm/a: " Die Tefnachthosstele de museum von Athen " , Rec. Trav. , Tome 25 , Paris 1903 , p. 190 ~ 198 , pl.
- Spiegelberg, W./b: " Neue Schenkungsstelen über Landstiftungen an Temple " , ZÄS , Band 65 , Leipzig 1918 , p. 55 ~ 60 , Tafl VI ~ VI.
- Spiegelberg, W./c: " Eine Schenkungsurkunde aus der zeit Scheschonks III " , Rec. Trav. , Tome 35 , Paris 0000 , p. 41 ~ 44.
- Spiegelberg, W./d: The credibility of Herodotus' account of Egypt in the light of the Egyptian monuments. Oxford 1927.
- Vandier, Jacques/a: " Stèle 20.001 du musée du Caire " , IFAO , Mélange Maspero , Le Caire 1934 , p. 137 ~ 139.
- Vandier, Jacques/b: " À propos d'un groupe du Sérapéum de Memphis conservé au musée du Louvre " , JEA , Vol. 35 , London 1949 , p. 135 ~ 138 , pl. X.
- Varille, Alexander: " La stèle du mystique Béky No. 156 du musée de Turin " , BIFAO , Tome 54 , Le caire 1954 , p. 129 ~ 135 , pl. 0 .
- Vercoutter, Jean/a: Les textes du Sérapéum . IFAO , extrait de textes et langage de l'égypte pharaonique (second volume) , Hommage à Jean-François Champlion , p. 143 ~ 149.
- Vercoutter, Jean/b: Textes biographiques du Sérapéum de Memphis. Paris 1942 , p. 1 ~ 130 , pl. I ~ X.

- Vernus, Pascal : Athribis. IFAO , Le Caire 1976 , p. 00.
- Winig, Steffen: " Einige Bemerkungen zur Chronologie der frühen 21. Dynastie " , ZÄS , Band 94 , Berlin 1967 , p. 134 ~ 139.
- Winkeln, Karl J.: " Historische Probleme Der 3. Zwischenzeit1 " , JEA , Vol. 81 , London 1995 , p. 133
- Yoyotte, Jean/a: " Promenade à travers les sites anciens du Delta " , BSFE , No. 25 , Paris 1958 , 13 ~ 24 , fig. III.
- Yoyotte, Jean/b: " Un étrange titre d'époque Libynne " , BIFAO , Tome 58 , Le Caire 1959 , p. 97 ~ 100.
- Yoyotte, Jean/c: " Les pricipautés du Delta au temps de l'anarchie libynne- étude d'histoire politiuqe " , MIFAO , Tome 66 , Le Caire 1961 , p. 54 ~ 161. ?
- Yoyotte, Jean/d: " Notes et documents pour servir à l'histoire de Tanis " , KÊMI , Tome 21 , Paris 1971 , p. 35 ~ 45.

مراجع تم الاطلاع عليها

- Smith, W. Steven: The Art and Architecture of Ancient Egypt, The Late Period, Part V, Chap. 20~21, pages 231 – 254, Great Britain , 1958.
- Smith, J. Lindon : Tombs, Temples and Ancient Art, USA, 1056.
- De Recheweltz, Boris: Egyptian Art, An Introduction, NY, 1960
- Hassan, Selim: Hymnes Religiaux du Moyen Empire, Le caire, 1928.
- Asmmann, Jan : Ägyptische Hymmen und Gebete, Switzerland, 1999.
- Daumas, François et Baruque, André : Hymnes et Prieres l'Egypte, Paris, 1980.
- Groll, Sarah: The Negative Verbal System of Late Egyptian, Oxford, 1970
- Grimal, Nicolas: Les Terms de la Propaganda Royale Egyptienne de la 19th Dynastie à la Cnquete d' Alexandre, Paris, 1986.

صدر من هذه السلسلة

- ١- د. عبد العظيم رمضان: مصطفى كامل في محكمة التاريخ، ط١، ١٩٨٧، ط٢، ١٩٩٤.
- ٢- رشوان محمود جاب الله: علي ماهر، ١٩٨٧.
- ٣- د. عبد السلام عبد الحليم عامر: ثورة يوليو والطبقة العاملة، ١٩٨٧.
- ٤- د. محمد نعمان جلال: التيارات الفكرية في مصر المعاصرة، ١٩٨٧.
- ٥- د. علية عبد السميع الجبروري: غارات أوربا على الشواطئ المصرية في العصور الوسطى، ١٩٨٧.
- ٦- لمعي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج١، ١٩٨٧.
- ٧- د. عبد المنعم ماجد: هؤلاء الرجال من مصر، ١٩٨٧.
- ٨- د. علي بركات: رؤية الجبرتي لأزمة الحياة الفكرية، ١٩٨٧.
- ٩- د. محمد أنيس: صفحات مطوية من تاريخ الزعيم مصطفى كامل، ١٩٨٧.
- ١٠- محمود فوزي: توفيق دياب ملحمة الصحافة الحزبية، ١٩٨٧.
- ١١- شكري القاضي: مائة شخصية مصرية وشخصية، ١٩٨٧.
- ١٢- د. نبيل راغب: هدى شعراوي وعصر أكتوبر، ١٩٨٨.
- ١٣- د. عبد العظيم رمضان: أكذوبة الاستعمار المصري للسودان: رؤية تاريخية، ط١، ١٩٨٨، ط٢، ١٩٩٤.
- ١٤- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الولاة من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية، ١٩٨٨.
- ١٥- د. علي حسن الخربوطلي: المستشرقون والتاريخ الإسلامي، ١٩٨٨.
- ١٦- د. حلمي أحمد شلبي: فصول من تاريخ حركة الإصلاح الاجتماعي في مصر: دراسة عن دور الجمعية الخيرية (١٨٩٢ - ١٩٥٢)، ١٩٨٨.
- ١٧- د. محمد نور فرحات: القضاء الشرعي في مصر في العصر العثماني، ١٩٨٨.
- ١٨- د. علي السيد محمود: الجوارى في مجتمع القاهرة المملوكية، ١٩٨٨.
- ١٩- د. أحمد محمود صابون: مصر القديمة وقصة توحيد القطرين، ١٩٨٨.
- ٢٠- د. محمد أنيس: دراسات في وثائق ثورة ١٩١٩: المراسلات السرية بين سعد زغلول وعبد الرحمن فهمي، ١٩٨٨.
- ٢١- د. توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني، ج١، ١٩٨٨.
- ٢٢- جمال بدوي: نظرات في تاريخ مصر، ١٩٨٨.
- ٢٣- د. توفيق الطويل: التصوف في مصر إبان العصر العثماني، ج٢، ١٩٨٨.

- ٢٤- د. نجوى كامل: الصحافة الوفدية والقضايا الوطنية ١٩١٩ - ١٩٣٦، ١٩٨٩.
- ٢٥- هاملتون جب، هارولد بوين: المجتمع الإسلامي والغرب، ج ١، ترجمة د. أحمد عبد الرحيم مصطفى، ١٩٨٩.
- ٢٦- د. سعيد إسماعيل علي: تاريخ الفكر التربوي في مصر الحديثة، ١٩٨٩.
- ٢٧- ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، ج ١، ترجمة محمد فريد أبو حديد، ١٩٨٩.
- ٢٨- ألفريد ج. بتلر: فتح العرب لمصر، ج ٢، ترجمة محمد فريد أبو حديد، ١٩٨٩.
- ٢٩- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في عصر الإخشيديين، ١٩٨٩.
- ٣٠- د. حلمي أحمد شلبي: الموظفون في مصر في عهد محمد علي، ١٩٨٩.
- ٣١- شكري القاضي: خمسون شخصية مصرية وشخصية، ١٩٨٩.
- ٣٢- لمعي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج ٢، ١٩٨٧.
- ٣٣- د. خالد محمود الكومي: مصر وقضايا الجنوب الأفريقي: نظرة على الأوضاع الراهنة ورؤية مستقبلية، ١٩٨٩.
- ٣٤- د. يونان لبيب رزق، محمد مزين: تاريخ العلاقات المصرية المغربية منذ مطلع العصور الحديثة حتى عام ١٩١٢، ١٩٩٠.
- ٣٥- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، ١٩٩٠.
- ٣٦- هاملتون جب، هارولد بوين: المجتمع الإسلامي والغرب، ج ٢، ترجمة د. أحمد عبد الرحيم مصطفى، ١٩٩٠.
- ٣٧- د. سليمان صالح: الشيخ علي يوسف وجريدة المؤيد: تاريخ الحركة الوطنية في ربع قرن، ١٩٩٠.
- ٣٨- د. عبد الرحيم عبد الرحمن عبد الرحيم: فصول من تاريخ مصر الاقتصادي والاجتماعي في العصر العثماني، ١٩٩٠.
- ٣٩- د. جميل عبيد: قصة احتلال محمد علي لليونان ١٨٢٤ - ١٨٢٧، ١٩٩٠.
- ٤٠- د. عبد المنعم الجميعي: الأسلحة الفاسدة ودورها في حرب فلسطين ١٩٤٨، ١٩٩٠.
- ٤١- د. رفعت السعيد: محمد فريد الموقف والمأساة، رؤية عصرية، ١٩٩١.
- ٤٢- محمد شفيق غربال: تكوين مصر عبر العصور، ١٩٩٠.
- ٤٣- إبراهيم عبد العزيز: رحلة في عقول مصرية، ١٩٩٠.
- ٤٤- د. محمد عفيفي: الأوقاف والحياة الاقتصادية في مصر في العصر العثماني، ١٩٩١.
- ٤٥- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج ١، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩١.
- ٤٦- د. عبد الرؤوف أحمد عمرو: تاريخ العلاقات المصرية الأمريكية ١٩٣٩ - ١٩٥٩، ١٩٩١.

- ٤٧- د. لطيفة محمد سالم: تاريخ القضاء المصري الحديث، ١٩٩١.
- ٤٨- د. زبيدة عطا: الفلاح المصري بين العصر القبطي والعصر الإسلامي، ١٩٩١.
- ٤٩- د. عبد العظيم رمضان: العلاقات المصرية الإسرائيلية ١٩٤٨ - ١٩٧٩، ١٩٩٢.
- ٥٠- د. سهر إسكندر: الصحافة المصرية والقضايا الوطنية ١٩٤٦ - ١٩٥٤، ١٩٩٣.
- ٥١- تحرير: عبد العظيم رمضان: تاريخ المدارس في مصر الإسلامية (أبحاث الندوة التي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة في أبريل ١٩٩١)، ١٩٩٢.
- ٥٢- د. إلهام ذهني: مصر في كتابات الرحالة والقناصل الفرنسيين في القرن الثامن عشر، ١٩٩٢.
- ٥٣- د. محمد كمال الدين عز الدين: أربعة مؤرخين وأربعة مؤلفات من دولة المماليك الجراكسة، ١٩٩٢.
- ٥٤- د. محمد عفيفي: الأقباط في مصر في العصر العثماني، ١٩٩٢.
- ٥٥- د. وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج ٢، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٢.
- ٥٦- د. حلمي أحمد شلبي: المجتمع الريفي في عصر محمد علي: دراسة عن إقليم المنوفية، ١٩٩٢.
- ٥٧- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر الإسلامية وأهل الذمة، ١٩٩٢.
- ٥٨- د. إبراهيم عبد الله المسلمي: أحمد حلمي سجين الحرية والصحافة، ١٩٩٣.
- ٥٩- د. عبد السلام عبد الحليم عامر: الرأسمالية الصناعية في مصر من التمهيد إلى التأميم ١٩٥٧ - ١٩٩٣، ١٩٦١.
- ٦٠- د. عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، ١٩٩٣.
- ٦١- د. عبد العظيم رمضان: تاريخ الإسكندرية في العصر الحديث، ١٩٩٣.
- ٦٢- د. لمي المطيعي: هؤلاء الرجال من مصر، ج ٣، ١٩٩٣.
- ٦٣- د. سيدة إسماعيل كاشف، د. جمال الدين سرور، د. سعيد عبد الفتاح عاشور: موسوعة تاريخ مصر عبر العصور: تاريخ مصر الإسلامية، أعتها للنشر د. عبد العظيم رمضان، ١٩٩٣.
- ٦٤- د. محمد نعمان جلال: مصر وحقوق الإنسان بين الحقيقة والافتراء، دراسة وثائقية، ١٩٩٣.
- ٦٥- د. سهام نصار: موقف الصحافة المصرية من الصهيونية ١٨٩٧ - ١٩١٧، ١٩٩٣.
- ٦٦- د. نريمان عبد الكريم أحمد: المرأة في مصر في العصر الفاطمي، ١٩٩٣.
- ٦٧- تحرير: عبد العظيم رمضان: مساعي السلام العربية الإسرائيلية، الأصول التاريخية (أبحاث الندوة التي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع قسم التاريخ بكلية البنات جامعة عين شمس في أبريل ١٩٩٣).
- ٦٨- د. وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج ٣، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٣.
- ٦٩- د. محمد أبو الإسعاد: نبوية موسى ودورها في الحياة المصرية ١٨٨٦ - ١٩٥١، ١٩٩٣.
- ٧٠- أ. س. تروتون: أهل الذمة في الإسلام، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٤.

- ٧١- تريفور إيفانز: مذكرات اللورد كيلرن ١٩٣٤ - ١٩٤٦، ج ١، ترجمة د. عبد الرؤوف أحمد عمرو، ١٩٩٤.
- ٧٢- د. أمينة أحمد إمام: رؤية الرحالة المسلمين للأحوال المالية والاقتصادية في العصر الفاطمي (٣٥٨ هـ - ٥٦٧ هـ)، ١٩٩٤.
- ٧٣- د. رؤوف عباس حامد: تاريخ جامعة القاهرة، ١٩٩٤.
- ٧٤- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة المصرية، ج ١: في العصر الفرعوني، ١٩٩٤.
- ٧٥- د. سلام شافعي محمود: أهل الدمة في مصر في العصر الفاطمي الأول، ١٩٩٥.
- ٧٦- د. سعيد إسماعيل علي: دور التعليم المصري في النضال الوطني زمن الاحتلال البريطاني، ١٩٩٥.
- ٧٧- وليم الصوري: الحروب الصليبية، ج ٤، ترجمة وتعليق د. حسن حبشي، ١٩٩٤.
- ٧٨- نعمات أحمد عثمان: تاريخ الصحافة السكندرية ١٨٧٣ - ١٨٩٩، ١٩٩٥.
- ٧٩- فريد دي يونج: تاريخ الطرق الصوفية في مصر في القرن التاسع عشر، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، ١٩٩٥.
- ٨٠- د. السيد حسين جلال: قناة السويس والتنافس الاستعماري الأوربي ١٨٨٢ - ١٩٠٤، ١٩٩٥.
- ٨١- د. رمزي ميخائيل: تاريخ السياسة والصحافة المصرية من هزيمة يونيو إلى نصر أكتوبر، ١٩٩٥.
- ٨٢- د. سيدة إسماعيل كاشف: مصر في فجر الإسلام من الفتح العربي إلى قيام الدولة الطولونية، ١٩٩٤.
- ٨٣- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج ١، ١٩٩٤.
- ٨٤- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج ٢، القسم الأول، ١٩٩٤.
- ٨٥- د. حلمي أحمد شلبي: تاريخ الإذاعة المصرية: دراسة تاريخية (١٩٣٤ - ١٩٥٢)، ١٩٩٥.
- ٨٦- د. أحمد الشربيني: تاريخ التجارة المصرية في عصر الحرية الاقتصادية (١٨٤٠ - ١٩١٤)، ١٩٩٥.
- ٨٧- تريفور إيفانز: مذكرات اللورد كيلرن ١٩٣٤ - ١٩٤٦، ج ٢، ترجمة د. عبد الرؤوف أحمد عمرو، ١٩٩٤.
- ٨٨- عبد الحميد توفيق زكي: التدوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، ١٩٩٠.
- ٨٩- د. عبد الحميد حامد سليمان: تاريخ المواي المصرية في العصر العثماني، ١٩٩٥.
- ٩٠- د. نريمان عبد الكريم: معاملة غير المسلمين في الدولة الإسلامية، ١٩٩٦.
- ٩١- بيكر مانسفيلد: تاريخ مصر الحديثة والشرق الأوسط، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال، ١٩٩٦.
- ٩٢- د. نجوى كامل: الصحافة الوفدية والقضايا الوطنية (١٩١٩ - ١٩٣٦)، ١٩٩٦.
- ٩٣- د. نبيه بيومي عبد الله: قضايا عربية في البرلمان المصري (١٩٢٤ - ١٩٥٨)، ١٩٩٦.
- ٩٤- د. سهير إسكندر: الصحافة المصرية والقضايا الوطنية (١٩٤٦ - ١٩٥٤)، ١٩٩٦.

- ٩٥- تحرير: د. عبد العظيم رمضان: مصر وأفريقيا، الجذور التاريخية للمشكلات الأفريقية المعاصرة (أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع معهد البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة).
- ٩٦- مالكولم كير: عبد الناصر والحرب العربية الباردة (١٩٥٨ - ١٩٧٠)، ترجمة د. عبد الرؤوف أحمد عمرو.
- ٩٧- د. إيمان عامر: العربان ودورهم في المجتمع المصري في النصف الأول من القرن التاسع عشر.
- ٩٨- د. محمد سيد محمد: هيكل والسياسة الأسبوعية.
- ٩٩- د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة المصرية (العصر اليوناني - الروماني)، ج ٢.
- ١٠٠- د. عبد العزيز صالح، د. جمال مختار، د. محمد إبراهيم بكر، د. إبراهيم نصحي، د. فاروق القاضي: موسوعة تاريخ مصر عبر العصور (تاريخ مصر القديمة)، أعدها للنشر د. عبد العظيم رمضان.
- ١٠١- اللواء مصطفى عبد المجيد نصير، اللواء عبد المجيد كفاي، اللواء سعد عبد الحفيظ، السفير جمال منصور: ثورة يوليو والحقيقة الغائبة.
- ١٠٢- د. تيسير أبو عرجة: المقطم جريدة الاحتلال البريطاني في مصر (١٨٨٩ - ١٩٥٢).
- ١٠٣- د. علي بركات: رؤية الجبرتي لبعض قضايا عصره.
- ١٠٤- د. فاطمة علم الدين عبد الواحد: تاريخ العمال الزراعيين في مصر (١٩١٤ - ١٩٥٢).
- ١٠٥- د. أحمد فارس عبد المنعم: السلطة السياسية في مصر وقضية الديمقراطية (١٨٠٥ - ١٩٨٧).
- ١٠٦- د. سليمان صالح: الشيخ علي يوسف وجريدة المؤيد (تاريخ الحركة الوطنية في ربع قرن).
- ١٠٧- د. دليب هير: الأصولية الإسلامية، ترجمة عبد الحميد فهمي الجمال.
- ١٠٨- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٤.
- ١٠٩- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٥.
- ١١٠- البيومي إسماعيل الشربيني: مصادرة الأملاك في الدولة الإسلامية (عصر سلاطين المماليك)، ج ١.
- ١١١- البيومي إسماعيل الشربيني: مصادرة الأملاك في الدولة الإسلامية (عصر سلاطين المماليك)، ج ٢.
- ١١٢- د. محمد الجوادي: إسماعيل باشا صدقي.
- ١١٣- د. عز الدين إسماعيل: الزبير باشا ودوره في السودان في عصر الحكم المصري.
- ١١٤- أحمد رشدي صالح: دراسات في تاريخ مصر الاجتماعي.
- ١١٥- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج ٢.
- ١١٦- علاء الدين وحيد: أديب إسحاق عاشق الحرية.
- ١١٧- عبد الرازق إبراهيم عيسى: تاريخ القضاء في مصر العثمانية ١٥١٧ - ١٧٩٨.
- ١١٨- د. البيومي إسماعيل الشربيني: النظم المالية في مصر والشام زمن سلاطين المماليك.

- ١١٩- حسين محمد أحمد يوسف: النقبات في مصر الرومانية.
- ١٢٠- لويس جرجس: يوميات من التاريخ المصري الحديث.
- ١٢١- د. محمد عبد الحميد الحناوي: الجلاء ووحدة وادي النيل (١٩٤٥ - ١٩٥٤).
- ١٢٢- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٦.
- ١٢٣- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: السيد أحمد البدوي.
- ١٢٤- د. محمد نعمان جلال: العلاقات المصرية الباكستانية في نصف قرن.
- ١٢٥- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٧.
- ١٢٦- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٨.
- ١٢٧- إبراهيم محمد إبراهيم: مقدمات الوحدة المصرية السورية ١٩٤٣ - ١٩٥٨.
- ١٢٨- جمال بدوي: معارك صحفية.
- ١٢٩- د. يحيى محمد محمود: الدين العام وأثره في تطور الدين المصري (١٨٧٦ - ١٩٤٣).
- ١٣٠- سمير فريد: تاريخ نقابات الفنانين في مصر (١٩٨٧ - ١٩٩٧).
- ١٣١- ترجمة: د. عبد الرؤوف أحمد عمرو: الولايات المتحدة وثورة يوليو ١٩٥٢.
- ١٣٢- د. ماجدة محمد محمود: دار المندوب السامي في مصر، ج ١.
- ١٣٣- د. ماجدة محمد محمود: دار المندوب السامي في مصر، ج ٢.
- ١٣٤- ترجمة: جمال سعيد عبد الغني: الحملة الفرنسية على مصر في ضوء مخطوط عثمانى للدارلدلي.
- ١٣٥- د. محاسن محمد الوقاد: اليهود في مصر المملوكية في ضوء وثائق الجيزة ٦٤٨ - ٩٣٢هـ / ١٢٥٠ - ١٥١٧م.
- ١٣٦- تقديم: عبد العظيم رمضان: أوراق يوسف صديق.
- ١٣٧- د. محمد عبد الغني الأشقر: تجار التوابل في مصر في العصر المملوكي.
- ١٣٨- السيد يوسف: الأخوان المسلمون وجذور التطرف الديني والإرهاب في مصر.
- ١٣٩- محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين.
- ١٤٠- طارق عبد العاطي غنيم: سياسة مصر في البحر الأحمر في النصف الأول من القرن التاسع عشر (١٢٢٦ - ١٢٦٥هـ / ١٨١١ - ١٨٤٨م).
- ١٤١- لطفي أحمد نصار: وسائل الترفيه في عصر سلاطين المماليك.
- ١٤٢- أحمد شفيق باشا: مذكراتي في نصف قرن، ج ٢، ط ٢، ١٩٩٩.
- ١٤٣- د. منيرة محمد الهمشري: دبلوماسية البطالة في القرنين الثاني والأول ق.م.
- ١٤٤- د. عبد العليم خلاف: كشوف مصر الأفريقية في عهد الخديو إسماعيل.

- ١٤٥ - د. منيرة محمد الممشري: النظام الإداري والاقتصادي في مصر في عهد دقلديانوس (٢٨٤-٣٠٥ م).
- ١٤٦ - د. أحمد عبد الرازق: المرأة في مصر المملوكية.
- ١٤٧ - د. رفعت السعيد: حسن البناء: متى.. كيف.. لماذا؟
- ١٤٨ - د. سمير فوزي: القديس مرقس وتأسيس كنيسة الإسكندرية، ترجمة نسيم مجلي.
- ١٤٩ - حسام محمد عبد المعطي: العلاقات المصرية الحجازية في القرن الثامن عشر.
- ١٥٠ - د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية (أصولها وتطورها).
- ١٥١ - السيد يوسف: جمال الدين الأفغاني والثورة الشاملة.
- ١٥٢ - د. محاسن محمد الوقاد: الطبقات الشعبية في القاهرة المملوكية (٦٤٨-٩٣٢ هـ / ١٢٥٠-١٥١٧ م).
- ١٥٣ - د. علية عبد السميع الجزوري: الحروب الصليبية: المقدمات السياسية.
- ١٥٤ - د. علية عبد السميع الجزوري: هجمات الروم البحرية على شواطئ مصر الإسلامية في العصور الوسطى.
- ١٥٥ - د. عبد الحميد البطريق: عصر محمد علي ونهضة مصر في القرن التاسع عشر (١٨٠٥-١٨٨٣).
- ١٥٦ - د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة في العصر الإسلامي، ج ٣.
- ١٥٧ - د. سمير يحيى الجمال: تاريخ الطب والصيدلة في العصر الإسلامي، ج ٤.
- ١٥٨ - د. محمد عبد الغني الأشقر: نائب السلطنة المملوكية في مصر (٦٤٨-٩٣٢ هـ / ١٢٥٠-١٥١٧ م).
- ١٥٩ - د. محمد فريد حشيش: حزب الوفد (١٩٣٦-١٩٥٢) ج ١.
- ١٦٠ - د. محمد فريد حشيش: حزب الوفد (١٩٣٦-١٩٥٢) ج ٢.
- ١٦١ - سلاطين باشا: السيف والنار في السودان.
- ١٦٢ - د. تمام همام تمام: السياسة المصرية تجاه السودان (١٩٣٦-١٩٥٣).
- ١٦٣ - محمد سيد العشماوي: مصر والحملة الفرنسية.
- ١٦٤ - تحرير: د. عبد العظيم رمضان: الحدود المصرية السودانية عبر التاريخ (أعمال ندوة لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة) بالاشتراك مع معهد البحوث والدراسات الأفريقية بجامعة القاهرة في الفترة: ٢٠ - ٢١ ديسمبر ١٩٩٧.
- ١٦٥ - سامي سليمان محمد السهم: التعليم والتغير الاجتماعي في مصر في القرن التاسع عشر.
- ١٦٦ - السيد يوسف: مذكرات معتقل سياسي (صفحة من تاريخ مصر).
- ١٦٧ - د. صفى علي محمد عبد الله: الحركة العلمية والأدبية في القسطنطينية منذ الفتح العربي إلى نهاية الدولة الإخشيدية.
- ١٦٨ - يسري عبد الغني: مؤرخون مصريون من عصر الموسوعات.
- ١٦٩ - د. صفى علي محمد عبد الله: مدن مصر الصناعية في العصر الإسلامي إلى نهاية الفاطميين (٢١ - ٥٦٧ هـ / ٦٤٢-١١٧١ م).

- ١٧٠- مجدي عبد الرشيد بحر: القرية المصرية في عصر سلاطين المماليك (٦٤٨-٩٣٢هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م).
- ١٧١- محمد رفعت الإمام: تاريخ الجالية الأرمنية في مصر في القرن التاسع عشر.
- ١٧٢- فاطمة مصطفى عامر: تاريخ أهل الدمة في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي، ج ١.
- ١٧٣- فاطمة مصطفى عامر: تاريخ أهل الدمة في مصر من الفتح العربي إلى نهاية العصر الفاطمي، ج ٢.
- ١٧٤- د. أحمد عبد الحليم دراز: مصر وليبيا فيما بين القرن السابع والقرن الرابع ق.م.
- ١٧٥- عادل إبراهيم الطويل: محمد توفيق نسيم باشا ودوره في الحياة السياسية.
- ١٧٦- د. عبد الحميد حامد سليمان: الملاحة الدولية في مصر العثمانية (١٥١٧-١٧٩٨).
- ١٧٧- لواء د. صلاح سالم: سياسة مصر العسكرية إزاء حروب الشرق الأوسط.
- ١٧٨- د. سحر علي حنفي: العلاقات التجارية بين مصر وبلاد الشام الكبرى في القرن الثامن عشر.
- ١٧٩- د. عفاف مسعد السيد العبد: دور الحماية العثمانية في تاريخ مصر (١٥٦٤-١٦٠٩م).
- ١٨٠- د. عبد العظيم رمضان: الحقيقة التاريخية حول قرار تأمين شركة قناة السويس.
- ١٨١- ترجمة وتعليق: د. حسن حبشي: الحرب الصليبية الثالثة (صلاح الدين وريتشارد، ج ١).
- ١٨٢- ترجمة وتعليق: د. حسن حبشي: الحرب الصليبية الثالثة (صلاح الدين وريتشارد، ج ٢).
- ١٨٣- شاهد على العصر: مذكرات محمد لطفي جمعة.
- ١٨٤- ياسر عبد المنعم محاريق: المنوفية في القرن الثامن عشر.
- ١٨٥- د. أحمد سيد أحمد: تاريخ مدينة الخرطوم تحت الحكم المصري.
- ١٨٦- د. أحمد صبحي منصور: العقائد الدينية في مصر الإسلامية (بين الإسلام والتصوف).
- ١٨٧- د. عادل عبد الحافظ حمزة: نيابة حلب في عصر سلاطين المماليك (١٢٥٠-١٥١٧م)، ج ١.
- ١٨٨- د. عادل عبد الحافظ حمزة: نيابة حلب في عصر سلاطين المماليك (١٢٥٠-١٥١٧م)، ج ٢.
- ١٨٩- عرفة عبده علي: يهود مصر منذ عصر الفراعنة حتى عام ٢٠٠٠م.
- ١٩٠- د. عبد الحميد عبد الجليل أحمد شلبي: العلاقات السياسية بين مصر والعراق (١٩٥١-١٩٦٣م).
- ١٩١- د. محسن علي شومان: اليهود في مصر العثمانية حتى أوائل القرن التاسع عشر، ج ١.
- ١٩٢- د. محسن علي شومان: اليهود في مصر العثمانية حتى أوائل القرن التاسع عشر، ج ٢.
- ١٩٣- د. عبد الله شحاتة: الإمام محمد عبده بين المنهج الديني والمنهج الاجتماعي.
- ١٩٤- د. فتحي الصنفاوي: تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية.
- ١٩٥- د. نريمان عبد الكريم أحمد: مجتمع أفريقيا في عصر الولاة.
- ١٩٦- د. عبد العظيم محمد سعودي: تاريخ تطور الري في مصر (١٨٨٢-١٩١٤).

- ١٩٧- د. عبد الحميد زايد: القدس الخالدة.
- ١٩٨- د. عادل عبد الحافظ حمزة: العلاقات السياسية بين الدولة الأيوبية والإمبراطورية الرومانية المقدسة زمن الحروب الصليبية.
- ١٩٩- د. بهاء الدين إبراهيم: المعبد في الدولة الحديثة في مصر الفرعونية.
- ٢٠٠- تحرير د. عبد العظيم رمضان: تاريخ سواحل مصر الشمالية عبر العصور (أعمال النسودة السقي أقامتها لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة بالاشتراك مع كلية الآداب جامعة الإسكندرية من ٢٢-٢٣ أبريل ١٩٩٨).
- ٢٠١- سميرة فهمي على عمر: إمارة الحج في مصر العثمانية ١٥١٧-١٧٩٨.
- ٢٠٢- د. ماجدة محمد محمود: المندوبون الساميون في مصر.
- ٢٠٣- فتحي أبو طالب: الصراع الدولي على عدن والدور المصري.
- ٢٠٤- د. مرفت صبحي غالي: العلاقات الاقتصادية بين مصر وبريطانيا (١٩٣٥-١٩٤٥).
- ٢٠٥- السيد محمد أحمد عطا: تاريخ الغربية وأعمالها في العصر الإسلامي (٢١-٥٦٧هـ / ٦٤٢-١١٧١م).
- ٢٠٦- سليم خليل نقاش: مصر للمصريين، ج ٩.
- ٢٠٧- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: الظاهر بيبرس.
- ٢٠٨- لواء د. كمال أحمد عامر: الدور المصري والعربي في حرب تحرير الكويت، ج ١.
- ٢٠٩- لواء د. كمال أحمد عامر: الدور المصري والعربي في حرب تحرير الكويت، ج ٢.
- ٢١٠- د. سعيد عبد الفتاح عاشور: قبرس والحروب الصليبية.
- ٢١١- د. علية عبد السميع الجزوري: إمارة الرها الصليبية.
- ٢١٢- شلبي إبراهيم الجعيد: العامة في مصر في العصر الأيوبي (٥٦٧-٦٤٨هـ / ١١٧١-١٢٥٠م).
- ٢١٣- عثمان علي محمد عطا: الأزمات الاقتصادية في مصر في العصر المملوكي وأثرها السياسي والاقتصادي والاجتماعي (٦٤٨-٩٣٢هـ / ١٢٥٠-١٥١٧م).
- ٢١٤- د. علية عبد السميع الجزوري: الثغور البرية الإسلامية على حدود الدولة البيزنطية في العصور الوسطى.
- ٢١٥- د. إصلاح عبد الحميد ربحان: الفتح الإسلامي لمدينة كابول (٣١هـ / ٦٥١م).
- ٢١٦- د. فرغلي تسن هريدي: الرأس مالية الأجنبية في مصر (١٩٣٧-١٩٥٧)، ج ١.
- ٢١٧- د. سيد عشناوي: العيب في الذات الملكية (١٨٨٢-١٩٥٢).
- ٢١٨- د. السيد محمد أحمد عطا: إقليم الغربية في عصر الأيوبيين والمماليك (٥٦٧-٩٣٢هـ / ١١٧١-١٥١٧م).
- ٢١٩- د. عبد العظيم رمضان: ثورة ١٩١٩ في ضوء مذكرات سعد زغلول.

- ٢٢٠- د. حمادة حسني أحمد محمد: التنظيمات السياسية لثورة يوليو.
- ٢٢١- ونستون تشرشل: حرب النهر، ترجمة عز الدين محمود.
- ٢٢٢- د. عبد الحميد زايد: مصر الخالدة (مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عام ٢٣٢٢ ق.م)، ج ١.
- ٢٢٣- د. عبد الحميد زايد: مصر الخالدة (مقدمة في تاريخ مصر الفرعونية منذ أقدم العصور حتى عام ٢٣٢٢ ق.م)، ج ٢.
- ٢٢٤- إعداد وتقديم: د. عبد العظيم رمضان: الدور الوطني للكنيسة المصرية عبر العصور (أعمال لدوة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة).
- ٢٢٥- د. سيد محمد موسى حمد: مصر ودول حوض النيل.
- ٢٢٦- د. عبد العزيز محمد الشناوي: السخرة في حفر قناة السويس.
- ٢٢٧- أمل محمود فهمي: العلاقات المصرية العثمانية على عهد الاحتلال البريطاني (١٨٨٢-١٩١٤).
- ٢٢٨- د. حسن حبشي: تاريخ العالم الإسلامي، ج ١.
- ٢٢٩- ترجمة: د. حسن حبشي: ذيل وليم الصوري.
- ٢٣٠- د. عز الدين إسماعيل أحمد: تاريخ الجيش المصري في عصور ما قبل التاريخ.
- ٢٣١- د. سمير عبد المقصود السيد: الشوام في مصر منذ الفتح العثماني حتى أوائل القرن التاسع عشر.
- ٢٣٢- د. فرغلي تسن هريدي: الرأسمالية الأجنبية في مصر (١٩٣٧-١٩٥٧)، ج ٢.
- ٢٣٣- محمود قاسم: الفيلم التاريخي في مصر.
- ٢٣٤- د. أنتوني سوريال عبد السيد: العلاقات المصرية الأثيوبية، ج ١.
- ٢٣٥- د. أنتوني سوريال عبد السيد: العلاقات المصرية الأثيوبية، ج ٢.
- ٢٣٦- د. أحمد محمد عبد الحليم دراز: مصر وفلسطين فيما بين القرنين الحادي عشر والثامن ق.م.
- ٢٣٧- تحرير: د. عبد العظيم رمضان: حكومة مصر عبر العصور (أعمال لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى للثقافة من ٢٢-٢٣ أبريل).
- ٢٣٨- د. سيدة إسماعيل كاشف: الوليد بن عبد الملك (٨٦-٩٦هـ / ٧٠٥-٧١٥م).
- ٢٣٩- د. سيدة إسماعيل كاشف: عبد العزيز بن مروان.
- ٢٤٠- د. حسين كفاي: هنري كورنيل الأسطورة والوجه الآخر.
- ٢٤١- د. سليمان محمد حسين: تجار القاهرة في القرنين السادس عشر والسابع عشر.
- ٢٤٢- د. عبد المنعم إبراهيم الجميعي: عصر محمد علي: دراسة وثائقية.
- ٢٤٣- مصطفى الغريب محمد: محمد حسين هيكل ودوره في السياسة المصرية (١٨٨٨-١٩٥٦).

- ٢٤٤- د. أحمد عبد اللطيف حنفي محمد: المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتى نهاية العصر الفاطمي، ج ١، الدراسات السياسية.
- ٢٤٥- د. أحمد عبد اللطيف حنفي محمد: المغاربة والأندلسيون في مصر الإسلامية من عصر الولاة حتى نهاية العصر الفاطمي، ج ٢، الدراسات الحضارية.
- ٢٤٦- عبده مباشر: ، إسلام توفيق: حرب الاستنزاف، ج ١.
- ٢٤٧- عبده مباشر: ، إسلام توفيق: حرب الاستنزاف، ج ٢.
- ٢٤٨- السيد يوسف: عبد الرحمن الكواكبي رائد القومية العربية وشهيد الحرية.
- ٢٤٩- د. محمد فريد حشيش: معاهدة ١٩٣٦، ج ١، العلاقات المصرية البريطانية.
- ٢٥٠- د. محمد فريد حشيش: معاهدة ١٩٣٦، ج ٢، نصوص محاضر المفاوضات.
- ٢٥١- د. عزت قرني: تاريخ الفكر السياسي والاجتماعي في مصر الحديثة (١٨٣٤ - ١٩١٤).
- ٢٥٢- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج ١.
- ٢٥٣- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج ٢.
- ٢٥٤- أحمد محمود جمعة: إنشاء جامعة الدول العربية، ج ٣.
- ٢٥٥- د. مرفت أسعد عطا الله: العلاقات بين مصر ولبنان في عهد محمد علي.
- ٢٥٦- د. السيد حسين جلال: قناة السويس والأطماع الاستعمارية الدولية.
- ٢٥٧- سمير عبد الله سليمان: الدواوين في مصر خلال العصر الفاطمي (٣٥٨ - ٥٦٧هـ / ٩٦٩ - ١١٧١م).
- ٢٥٨- د. محمد صبحي عبد الحكيم: مدينة الإسكندرية.
- ٢٥٩- د. حسن حبشي: تاريخ العالم الإسلامي، ج ٢.
- ٢٦٠- د. محمد مؤنس عوض: رواد تاريخ العصور الوسطى.
- ٢٦١- د. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ج ١.
- ٢٦٢- د. عبد الحميد زايد: الشرق الخالد، ج ٢.
- ٢٦٣- أحمد حسين: مذكرات أحمد حسين.
- ٢٦٤- جان إيف إمبرور: الإسكندرية ملكة الحضارات، ترجمة فاطمة عبد الله محمود، مراجعة د. محمود ماهر طه.
- ٢٦٥- د. إصلاح عبد الحميد ربحان: هرات من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الثاني الهجري.
- ٢٦٦- د. نريمان عبد الكريم أحمد: دراسات في تاريخ مصر الإسلامية.
- ٢٦٧- طارق الكومي: أمراء أسرة محمد علي ودورهم في المجتمع.
- ٢٦٨- المشكلة الفلسطينية وموقف مصر حكومة وشعباً منها (١٩١٧ - ١٩٣٩).
- ٢٦٩- د. أحمد دراج: الممالك والفرنجية في القرن التاسع الهجري الخامس عشر الميلادي، ٢٠٠٧.
- ٢٧٠- محمد قايل: فرسان اللحن الجميل: الموجي - بليغ - الطويل، ٢٠٠٩.

- ٢٧١- مجدي رشاد عبد الغني: العلاقات المصرية الليبية (١٩٤٥ - ١٩٦٩)، ٢٠٠٧.
- ٢٧٢- محمد بن صفصاف: حركة محمد عبده وعبد الحميد بن باديس الإصلاحية وأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ج ١، ٢٠٠٨.
- ٢٧٣- محمد بن صفصاف: حركة محمد عبده وعبد الحميد بن باديس الإصلاحية وأبعادها السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ج ٢، ٢٠٠٨.
- ٢٧٤- د. عبد الواحد النبوي: المعارضة في البرلمان المصري (١٩٢٤ - ١٩٣٦)، ٢٠٠٨.
- ٢٧٥- د. حسام محمد عبد المعطي: العائلة والثروة، البيوت التجارية المغربية في مصر العثمانية، ٢٠٠٨.
- ٢٧٦- جرجس حنين: الأتبان والضرائب في القطر المصري، ٢٠٠٨.
- ٢٧٧- د. عبد الحميد ناصف: دير سانت كاترين في العصر العثماني، ٢٠٠٨.
- ٢٧٨- د. إيمان المهدي: الخبز في مصر القديمة، ٢٠٠٨.
- ٢٧٩- د. باسنت فتحي: تعددية التعليم الابتدائي في مصر ١٩٢٣ - ١٩٩٣، ٢٠٠٨.
- ٢٨٠- محمد مبروك: الإدارة المالية في عصر محمد علي، ٢٠٠٩.
- ٢٨١- إبراهيم ماضي: زي أمراء المماليك في مصر والشام، ٢٠٠٩.
- ٢٨٢- د. صفاء حافظ: المواني والثغور المصرية من الفتح الإسلامي حتى نهاية العصر الفاطمي، ٢٠٠٩.
- ٢٨٣- د. رضا أسعد: أعيان الريف المصري في العصر العثماني، ٢٠٠٩.
- ٢٨٤- د. جمال كمال محمود: الأرض والفلاح في صعيد مصر في العصر العثماني، ٢٠١٠.

وبين يديك العدد الأخير:

- ٢٨٥- د. بثينة إبراهيم مرسى إبراهيم: تطور الديانة المصرية القديمة ٢٠١٠

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص.ب : ٢٣٥ الرقم البريدي : ١١٧٩٤ رمسيس

www.egyptianbook.org.eg

E - mail : info@egyptian.org.eg

هذا الكتاب

لقد لعب الدين دوراً محورياً في حياة المصريين على مر تاريخهم، ولعل من الصعب أن نفسر كثيراً من الأحداث التاريخية المهمة في حياة المصريين في غيبة الدين. وانطلاقاً من هذه الأهمية كان اختيارنا لهذا الكتاب لنقدمه لقراء سلسلة "تاريخ المصريين: حيث قدمت لنا الباحثة الدكتورة بثينة إبراهيم قضية الدين باعتباره المدخل الحقيقي لكل القضايا، وكان دائماً بمثابة الملاذ الذي يلجئون إليه لتفسير قضاياهم وقد كشفت الباحثة عن حقيقة تبدو غائبة عن كثيرين ممن اعتقدوا أن المصريين مع دينهم قد أهملوا حياتهم الدنيوية ونسوها في سياق عنايتهم بآخرتهم فقد أكدت الباحثة أن قدماء المصريين كانوا أناساً أحبوا دنياهم واعتبروها الصورة المثلى للحياة. وبالرغم من أن الديانة المصرية القديمة كانت موضوع دراسات عديدة قدمها مؤرخون مصريون وأجانب؛ إلا أن هذه الدراسة تتميز باعتمادها على مصدر جديد مليء بالنصوص التي تقدم صورة تفصيلية عن أركان العقيدة عند المصريين القدماء، ألا وهو لوحات النذور، وهذه الأركان تتشابه إلى حد كبير مع ما نصت عليه الديانات السماوية، من حيث إيمانهم بالحسب والعقاب، ووجود الجنة والنار، وغير ذلك من المعتقدات التي نصت عليها الديانات السماوية.

